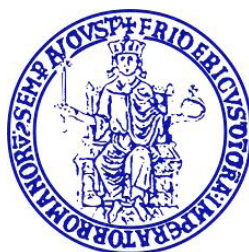


# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI  
DOTTORATO INTERNAZIONALE E INTERFACOLTÀ IN  
*FILOSOFIA DELL'INTERNO ARCHITETTONICO*  
XXVI CICLO

## **La narrazione fotografica del mondo tra filosofia e architettura**

Dottoranda di ricerca  
Giuseppina Randazzo

COORDINATORE DEL DOTTORATO

PROF. FABRIZIO LOMONACO

Tutor

Prof. Rocco Pititto

Cotutor

Prof. Roberto Serino

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

Ringrazio il Prof. Saverio Ciarcia, membro del Collegio dei Docenti del Dottorato, per il prezioso, costante e paziente contributo allo svolgimento del presente lavoro di ricerca.



# INDICE

|   |    |
|---|----|
| INTRODUZIONE  | 5  |
| <b>I Capitolo</b>   |    |
| LA STRUTTURA ANTROPOLOGICA DELLA SOCIETÀ                                      |    |
| 1) Spazio di interrogazione e rete illusoria                                  | 8  |
| 2) Il gioco, l'ovvio e lo spettacolo  | 10 |
| 3) L'immagine   | 14 |
| 4) Il messaggio fotografico   | 17 |
| 5) Il bello   | 18 |
| 6) La manipolabilità del mondo  | 21 |
| 7) La caduta nella chiacchiera  | 23 |
| <b>II Capitolo</b>  |    |
| COME UNO SPAZIO ARCHITETTONICO: FENOMENOLOGIA ED ERMENEUTICA DELLA FOTOGRAFIA |    |
| 1) L'ermeneutica della fotografia   | 26 |
| 2) Le potenzialità della fotografia: l'ermeneutica fenomenologica             | 28 |
| 3) Il vissuto di ognuno come pre-dato per interpretare la foto                | 32 |
| 4) L'intenzionalità del fotografo   | 36 |
| <b>III Capitolo</b>   |    |
| ABITARE IL TEMPO  |    |
| 1) Il tempo in fotografia   | 45 |
| 2) La fotografia come certificato di presenza                                 | 52 |
| 3) La fotografia come certificato di riconoscimento                           | 58 |
| 4) Il gesto temporale della fotografia  | 61 |
| <b>IV Capitolo</b>  |    |
| L'IMMAGINE DEL MONDO IN UNA CITTÀ   |    |
| 1) Il rischio della disponibilità della macchina                              | 67 |
| 2) La fotografia bella e buona. Il principio della <i>kalokagathìa</i>        | 70 |
| 3) Una finestra prospettica sul Mondo   | 74 |
| 4) Fotografare il giardino planetario   | 79 |
| 5) <i>Il laissez-faire delle istituzioni</i>                                  | 82 |
| 6) Akragas vs Agrigento   | 88 |
| 7) I palazzinari giurgintani  | 89 |
| 8) <i>...Ora rivestiti tutti di cemento e di tolli...</i>                     | 94 |

## **V Capitolo**

### **IL POTERE DELLE IMMAGINI**

|  |     |
|--|-----|
| 1) La fotografia è terapeutica?                    | 100 |
| 2) La reazione emotiva all'immagine e la variabile | 104 |
| 3) Un esempio: la Mediterraneità                   | 108 |
| 4) La natura linguistica dell'abitare odierno      | 114 |
| 5) L'abitare dell'uomo Mediterraneo                | 117 |

## **VI Capitolo**

### **FATTI O INTERPRETAZIONI? LA FOTOGRAFIA DI TESTIMONIANZA**

|  |     |
|--|-----|
| 1) L'album di famiglia e il racconto storico       | 121 |
| 2) La provocazione di <i>Libération</i>            | 128 |
| 3) Nuovorealismo vs Postmodernismo                 | 130 |
| 4) La fotografia di testimonianza e la realtà      | 136 |
| 5) A che cosa serve la fotografia di testimonianza | 143 |

## **VII Capitolo**

### **LA MANIA DEL FOTOGRAFO**

|  |     |
|--|-----|
| 1) Intorno all' <i>unicum</i> della Fotografia | 152 |
| 2) Pittura vs Fotografia                       | 155 |
| 3) <i>La</i> Fotografia                        | 157 |
| 4) La divina follia                            | 159 |

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>BIBLIOGRAFIA</b> | 164 |
|---------------------|-----|

|                     |     |
|---------------------|-----|
| <b>OPERE CITATE</b> | 172 |
|---------------------|-----|

|   |     |
|---|-----|
| <b>RIVISTE, DOCUMENTI, VIDEO CITATI</b> | 178 |
|---|-----|

|  |     |
|--|-----|
| <b>SITOGRAFIA, VIDEO, DOCUMENTARI CITATI</b> | 178 |
|--|-----|

## Introduzione

### Fotografare il Grande Interno Architettonico

Che cos'è un interno architettonico? E quali sono le ricadute teoretiche che hanno generato attenzione verso di esso da parte della filosofia? Domande legittime, non tanto perché sia un campo di ricerca nuovo quanto piuttosto perché è poco conosciuto essendo demandato, nell'opinione comune, a un sapere tecnico e non filosofico. Necessariamente bisogna innanzitutto operare una chiarificazione dei termini per uscir fuori da un'iniziale *impasse*.

Nel linguaggio ordinario la definizione *interno architettonico* richiama immediatamente l'ambito domestico. Una prima riflessione più accurata sui singoli termini sprona però a soffermarsi sul concetto di *interno* che rimanda immediatamente al suo opposto: *esterno*. È chiaro che l'uno non potrebbe esistere senza l'altro. Ogni esterno ha necessariamente un suo interno. Si pensi a una piazza: è un esterno o un interno? Esterna alle abitazioni o interna alla città? Se è un esterno, il suo interno è comunque all'aperto. Dunque, la prima certezza che se ne deduce è che non necessariamente *interno* richiama l'aggettivo *chiuso*. Esso sembra comunque legato a doppio filo con *arredamento*, mentre l'esterno non necessariamente ascrive a sé la *decorazione* potendola individuare anche all'interno di una costruzione. La questione si fa a questo punto più complessa. Se per *esterno* non intendiamo semplicemente ciò che è all'aperto, non ci resta che pensarlo come *strato ultimo di qualsiasi interno* e di certo non come semplice rivestimento. La pelle, per esempio, è l'esterno del corpo, ma i muscoli sono esterni alle ossa e le ossa al midollo che le attraversa. Nessuna delle parti qui menzionate è fuori dal corpo, neanche la pelle. Insieme sono il corpo che costituisce un tutto unico, un organismo vivente e come tale immerso nel mondo, nel suo interno. Fenomenologicamente qualsiasi cosa sia esterna alla mia corporeità, mi trascende, è oltre me: una penna così come una cattedrale o una città o il mondo stesso che abito. Se dunque è così e se è vero che sia della penna sia della cattedrale sia del mondo stesso possiamo argomentare -relativamente alle loro parti costituenti- esattamente come per il corpo e possiamo similmente concludere che anche essi sono degli interni immersi a loro volta in qualcosa d'altro, l'incredibile conseguenza è che l'intero universo è un interno. Epperò, senza esterno. Allora per rispondere alla domanda *che cosa è un interno?* bisognerebbe prima chiedersi che cosa sia un esterno e concludere che esso è *lo spazio interno tra enti trascendenti l'uno all'altro*. Dunque quando si riflette sull'*interno architettonico* non si sta escludendo ciò che comunemente viene inteso come *esterno* ma lo si ingloba poiché si è già andati oltre l'opposizione terminologica.

Non si è qui dimenticato l'aggettivo *architettonico*. Lo abbiamo messo da parte

soltanto per guardare dentro il sostantivo. Di fatto qualifica il nome, lo de-limita, lo indica, demarcando epistemologicamente la ricerca. Come dire: non stiamo parlando di qualsiasi interno ma proprio di quello che è relativo all'architettonico. Quindi bisogna abbandonare qualsiasi esempio relativo al corpo, alla penna, al mondo, all'universo e analizzare esclusivamente le costruzioni. È così? Si tratta di un campo ben chiuso su cui accendere i riflettori escludendo il resto? Riguarda soltanto i prodotti dell'architetto? *Architecton* (Ἀρχιτέκτων) deriva da *arché* (ἀρχή) - principio, fondamento, origine, inizio, capo - e *tékton* - artefice, costruttore, inventore, autore. Il primo artefice dei principi è considerato nella greicità il dio, tanto da essere egli stesso *arché*: un principio creatore, costruttore, da cui tutto ha origine. Quando questa capacità passa nelle mani dell'uomo, egli continua l'opera del dio non creando ma modificando gli enti, costruendo a partire dal già dato, si fa origine di ogni artificio: principio razionale -*arché*- di ogni costruire -*tékton*-, in sintesi diviene *architetto*. Delimitare l'interno architettonico ai soli prodotti dell'architettura è dunque limitante, esclude ciò che sin dall'origine è incluso: l'uomo come artefice del Mondo che abita. Trovatosi ontologicamente gettato nella Terra selvaggia, l'uomo ha costruito il Mondo ordinato che abita, manipolando gli enti naturali secondo principi razionali. Ha agito perché aveva bisogno di un riparo, per rendere lo spazio originario un luogo ospitale, per sconfiggere la paura dell'inatteso, per piegare la natura ai suoi bisogni, per dominare gli eventi, per assoggettare l'imprevedibile al prevedibile; in sintesi, per allontanare la morte e i suoi echi - il dolore, la sofferenza, l'angoscia del vivere - e per raggiungere, attraverso questa liberazione, la felicità. Per perseguire il suo scopo, l'uomo si è servito per molto tempo di un dio infallibile; poi lo ha ucciso sostituendolo con un mezzo superiore che gli ha fatto credere di poter controllare le forze infinite dell'universo: la tecnica. Essa è la costruzione per eccellenza, la sintesi di ogni mezzo, la divinità che salva e alla quale votarsi. È per tal motivo che, come sostengono Weber e Heidegger, la tecnica è divenuta scopo e l'uomo ha perso di vista gli obiettivi più radicati al suo stesso esistere.

I greci chiamavano, infatti, gli uomini *oi brotoi* (οἱ βροτοί), *i mortali*, e gli animali *ta zoa* (τὰ ζῶα), *i viventi*, perché ritenevano che soltanto gli uomini avessero coscienza del morire, avvertissero la fugacità della loro permanenza sulla Terra. *Ta zoa*, però, sono per loro anche gli umani, e persino gli dèi. Non sappiamo se le altre specie viventi davvero non possiedano questa coscienza, è però certo che gli uomini provano talmente terrore della loro mortalità che agiscono da sempre per sfuggirle, per proteggersi dalla fragilità connaturata al loro stare al mondo. Rincorrono per tal motivo la felicità poiché rappresenta la liberazione dal dolore e dalla sofferenza che hanno il sapore della morte poiché mettono in contatto con l'ontologica possibilità dell'uomo di scomparire. I mortali si proteggono costruendo attraverso la stessa ragione che dà loro la consapevolezza che questo abitare il mondo è momentaneo. Costruiscono per non morire, per sconfiggere la morte, per rimanere.

Anche la fotografia, così come la scrittura e prima ancora l'immagine, è una costruzione umana e come tale assolve il compito di allentare l'angoscia dell'uomo nel sapersi un abitante in pericolo, sempre prossimo a scomparire. Essa ratifica infatti la sua presenza garantendogli la permanenza attraverso "l'esser visto", attraverso il riconoscimento; gli fa credere di non essere semplice abitante della terra, ma padrone di ciò che ha ridotto a immagine; concede all'uomo l'illusione di una manipolazione infinita di qualsiasi ente; batte la freccia del tempo che terrorizza l'uomo, imprigionando l'attimo e in tal modo permettendo

di frequentare l'irreversibile. Ma la doppiezza del *pharmakon* (φάρμακον) è in agguato: l'antidoto si può trasformare in veleno. Attraverso l'immagine crediamo di essere padroni del mondo e ci ritroviamo schiavi.

I canali di informazione o di produzione, usando semplici meccanismi primitivi -preculturali e prelinguistici-, assoggettano la nostra coscienza critica e si sostituiscono alla nostra attività ermeneutica. Le immagini tecniche in tal modo, per dirla con Vilem Flusser, diventano superfici concettuali cifrate dagli apparati distributivi che attraverso la manipolazione del messaggio e il controllo della decodifica fanno passare il significato che a loro interessa. Ci troviamo dunque immersi in una tempesta di immagini, in uno spettacolo continuo che assopisce le nostre capacità razionali e concettuali e ci spinge a credere in ciò che vediamo. L'immagine ci condiziona, ci fa agire, ci persuade, ci seduce, ma soprattutto ci fa credere in ciò che vediamo.

Promuovere dunque una cultura visuale -e per tal via una cultura fotografica- può consentire di disvelare il meccanismo che ha trasformato il mondo in una favola destinandoci al sonno incosciente della ragione e a un abitare impoetico.

Perché proprio la fotografia? Il soggetto della fotografia è sempre il mondo sia nella costruzione antropologica sia nella sua architettura naturale e artificiale. La fotografia, dunque, è lo strumento migliore per poter indagare in questo tempo il nostro modo di stare sulla terra, offrendoci gli stimoli e le conoscenze necessarie per farci divenire osservatori avvertiti; essa è in grado di attivarci nella decodifica della realtà e nella rilettura degli eventi, non soltanto grazie alle sue potenzialità descrittive ma anche alla qualità espressiva che talune foto possiedono.

Accogliere la differenza linguistica di Vilem Flusser, che ci sprona a distinguere la fotografia dall'immagine tecnica, può aiutare a scoprire le potenzialità di questa straordinaria creazione umana, nell'intima speranza che nel futuro il veleno si trasformi in antidoto. Se l'immagine tecnica può favorire l'assoggettamento, la vera fotografia può liberare dalle catene di questo inconsapevole asservimento mostrando all'uomo il suo modo di abitare il Grande Interno Architettonico, in cui è ontologicamente gettato, e permettendogli di comprendere come la sua opera incida sulla terra. Sebastião Salgado sostiene che la fotografia può salvare il mondo. Se non è così, essa può almeno indicarci la via per un abitare poetico.

## I Capitolo

### La struttura antropologica della società

#### Spazio di interrogazione e rete illusoria

Il tentativo di leggere fenomenologicamente la fotografia conduce inevitabilmente all'ammissione dello scacco che essa genera, mostrando l'impossibilità di una rappresentazione sincera del reale. L'obbiettivo è sempre intenzionalmente rivolto a un lato dell'evento che "prende di mira" una "parte" che non soltanto non è l'intero, ma che non può neanche rappresentarlo. Questa impotenza della fotografia, che la rende statutariamente inadeguata e imprecisa rispetto al reale, è anche alla base della sua potenza. La fotografia rimarrà sempre una traccia, un accenno, una sfida dello sguardo a colmare il vuoto dell'invisibile, a superare l'assenza dell'osservatore con un'azione di costruzione - di creazione dell'immaginario - da parte di quest'ultimo. Un atto essenzialmente ermeneutico che sprona a rivedere il concetto stesso di storia come racconto di fatti accaduti, che segnano il continuum temporale della storia universale, e ad «assumere il principio del montaggio nella storia. Erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi ritagliati con nettezza e precisione. Scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento particolare, il cristallo dell'accadere totale»<sup>1</sup>.

Occorre per tal motivo riabilitare la funzione dell'immaginazione che «non può essere ridotta a una *falsa percezione* (ingannarsi sul reale). Perché? Perché, se l'oggetto non è *nell'immagine* [...], l'oggetto è preso di mira *dall'immagine* (idea che Sartre sviluppa a partire dalla nozione di intenzionalità)»<sup>2</sup>. La leggibilità dell'immagine fotografica, che permette l'azione decodificante, coinvolge totalmente il fruitore, non soltanto perché questi necessita della sua esperienza passata e del suo bagaglio concettuale come pre-dato necessario per poter disambiguare la fotografia nel presente, a cui essa è consegnata, ma anche perché lo spinge sempre, come ben sostiene Didi-Huberman, a un atto di immaginazione: immaginare ciò che non è nella memoria dell'osservatore o immaginare il momento vissuto, oggettivato nella foto, con un movimento di *distacco*, di *spoliazione*, di *estrazione* dalla propria soggettività. È proprio questa immaginazione che innesca il processo conoscitivo poiché «per sapere occorre immaginare»<sup>3</sup>.

Grazie a questa connessione fondamentale, dunque, la fotografia apre al sapere

1 BENJAMIN W., *Sul concetto di storia (Über den Begriff der Geschichte)*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 116.

2 Ivi, p. 144.

3 DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto (Images malgré tout)*, trad. it. D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005, p. 15.

divenendo spazio di interrogazione, pur non essendo luogo di risposte. Non è la sua presunta imitazione del reale che ci restituisce l'immagine del mondo, ma la sua differenza col reale che ci costringe a interrogarci sugli spazi vuoti, sulle lacune, e che ci sprona al rimontaggio attraverso un sapere altro che nel linguaggio trova la sua fonte primaria, attraverso connessioni evocative che procedono dal nascosto che è nella foto e che provocano una vera e propria «tempesta ermeneutica»<sup>4</sup>, come la definisce Jean-Christophe Bailly.

Non basta però. Questa presunta eticità della fotografia, ravvisabile nella sua estetica, interpella la nostra presenza disincantata nel mondo, bombardata quotidianamente da immagini -per lo più digitali - che non attivano alcuna conoscenza ma che rapiscono la nostra immaginazione in una rete illusoria, al solo scopo di persuaderci come le più bieche immagini di propaganda. Questo rovescio della medaglia è possibile per la natura stessa dell'immagine - ovviamente precedente alla fotografia e persino al linguaggio - che ha un "naturale" potere di fascinazione sull'individuo, «incapace di sottrarsi alla *temptatio oculorum*»<sup>5</sup>.

L'immagine si situa in una zona preculturale e prelinguistica, infatti. Essa ha da sempre una funzione apotropaica che genera la sensazione di dominio sul reale. Il primo bisogno dell'umanità, d'altronde, è stato quello di ordinare il mondo allo scopo di controllarlo e di prevedere quanto potesse divenire causa di dolore - che fa prefigurare, se non anticipare, l'avvento della grande estranea, la morte. Da Kant abbiamo imparato che senza la mente umana e le sue forme pure a priori la materia rimarrebbe informe e caotica. È l'essere umano a "costruire" la realtà: non la produce materialmente ma semanticamente, conferendole senso e significato attraverso segni.

In generale, per "costruttivismo" si intende qualsiasi concezione fondata sulla presupposizione che il mondo, così come esso ci appare, è il frutto dell'attività di elaborazione dell'*input* sensoriale che le nostre strutture cognitive (a tutti i livelli) compiono. La presa "costruttiva" sul mondo è in pari tempo un atto di conferimento di significato, intendendo quest'ultimo come una struttura processuale che implica - piagetianamente - specifiche procedure di "assimiliazione" di contenuti e di "adattamento" all'ambiente<sup>6</sup>.

L'attività specie-specifica dell'essere umano valica sin dalle origini il confine del naturale attraverso il culturale allo scopo di ordinare il mondo e di compensare le proprie carenze organiche, come vedremo. L'uomo infatti incide sul reale con il proprio linguaggio - nomina, ordina, qualifica, indica, dispone, associa, definisce, quantifica -, con la tecnologia, con i propri prodotti, con la manipolazione.

Nella filogenesi dell'essere umano l'immagine è il *quietivo* più originario per allontanare l'angoscia e la paura. Nella struttura complessa della nostra società, però, essa è divenuta espressione massima del pascaliano *divertissement* (dal latino *divertere*, "allontanare", "separarsi"): conserva la funzione primitiva ma induce alla distrazione e al sonno della ragione.

Capire come si inneschi questo dilagante meccanismo involutivo potrebbe aiutare a comprendere il valore di quel gesto fotografico che va in direzione opposta: risvegliare e promuovere la capacità decodificante di ogni singolo

4 BAILLY J. C., *L'istante e la sua ombra* (*L'istant et son ombre*), trad. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 115.

5 MEO O., *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Il Melangolo, Genova 2002, p. 9.

6 Ivi, p. 11.

individuo.

È in virtù di questa ambiguità nell'uso dell'immagine che nella presente ricerca si assume la distinzione, che emerge nel saggio di Vilem Flusser<sup>7</sup>, tra *immagine tecnica*, in riferimento al mare magnum di immagini che invadono la nostra vita, e la fotografia propriamente detta.

## Il gioco, l'ovvio e lo spettacolo

Nel 1946 venne pubblicato in Italia per i tipi Einaudi *Homo ludens* di Johan Huizinga, testo che risaliva al 1938. Nell'introduzione lo storico olandese dichiarava apertamente il suo timore di non essere preso sul serio, che la sua analisi potesse subire la ventura di essere stimata dai lettori come «un'improvvisazione insufficientemente documentata», poiché –continuava- «è ormai destino di chi vuol trattare problemi culturali di doversi arrischiare su diversi terreni che non conosce a fondo. Supplire prima a tutte le mancanze del mio sapere era escluso per me, e me la sono sbrigata rispondendo di ogni dettaglio per mezzo di un rimando. Per me si trattava di scrivere o non scrivere. E di una cosa che mi stava molto a cuore. Perciò ho scritto»<sup>8</sup>.

Ed era il gioco che “stava a cuore” a Huizinga o meglio voler dimostrare che *l'homo faber* è innanzitutto un *homo ludens*. Il gioco sta a fondamento di ogni organizzazione sociale; filogeneticamente precede la cultura anzi «la cultura cresce “come gioco” e “in gioco”»<sup>9</sup>. La spinta al gioco nell'essere vivente – sia esso animale o umano – è tale da determinarne i comportamenti e da rimanere essenziale per il resto della sua esistenza. Mentre nei primi anni di vita il gioco ha la sembianza dell'attività spassosa e fine a se stessa, nel corso del tempo acquisisce un aspetto diverso, non più esplicitamente *giocosso*, per questo Huizinga usa l'aggettivo più appropriato – per indicarne il carattere – di *ludico*. Esso insomma rimane fondante nelle dinamiche umane: è ludico l'atteggiamento dell'uomo nella maggior parte delle sue funzioni sociali. Nelle relazioni amorose, amicali, professionali *giochiamo* una parte, benché seria. D'altronde l'apparente ossimoro *severe ludere*, giocare seriamente, è in realtà il modo proprio del gioco in quanto non soltanto strutturato sempre attraverso regole esplicite o implicite, ma a tal punto efficace da poter divenire mezzo per l'apprendimento, per il progresso, per la crescita. Di più: il gioco è necessario; si annovera tra le attività primarie della maggior parte degli esseri viventi a tal punto da configurarsi come un bisogno. La serietà del gioco, la sua importanza, dunque, è tale che combinata con un altro fattore antropologico di notevole rilevanza, qual è l'*ovvio*, diviene un'arma potente di persuasione o di condizionamento. Nell'*ovvio*, come vedremo, rientra tutto ciò che è scontato, che diamo per certo, su cui non riflettiamo più, che ci fa muovere automaticamente o scegliere di conseguenza. Sia l'*ovvio* sia il gioco – coppia potentissima – hanno un doppio volto, se da un lato sono vitali per lo sviluppo mentale dell'individuo dall'altro possono essere venefici per la sua lucidità.

Il fattore ludico, tratto fuori con Huizinga da una rappresentazione esclusivamente infantile o da una trattazione sostanzialmente pedagogica, assume

7 FLUSSER V., *Per una filosofia della fotografia (Für eine Philosophie der Fotografie)*, trad. it. di C. Marazia, Bruno Mondadori, Milano 2006.

8 HUIZINGA J., *Homo ludens*, trad. it. C. von Schendel, Einaudi, Torino 1949, p. 4.

9 Ivi, p. 51.



i contorni di un principio pre-culturale, pre-morale, pre-sociale e – se vogliamo stare ad Alessandro Fersen – persino pre-razionale. Quest’ultimo, teatralmente ma anche filosofo, già nel 1936 si era soffermato sull’importanza di ritornare al *Giuoco*, inteso come stato dionisiaco originario governato dai sentimenti, dominato dal caso e dal caos.

Il greco ha sentito profondamente il Giuoco che sta alle radici della vita umana: e lo ha celebrato nei suoi miti, lo ha celebrato attraverso alle profonde intuizioni dei suoi filosofi con una nascosta ammirazione per l’immensa inutilità di tutto<sup>10</sup>.

Per Fersen il gioco è da contrapporre allo Spettacolo, a questa realtà fenomenica, in cui i sentimenti sono cristallizzati, che è soffocata dall’apollineo atteggiamento della ragione che ordina e unifica e tutto controlla. Lo spettacolo è un gioco mascherato, dunque, che utilizza il meccanismo primitivo del gioco stesso per sovvertire il processo di interpretazione del reale, il rapporto dell’uomo con il mondo esterno, per esercitare il dominio attraverso il controllo dell’attività ermeneutica dell’individuo: «Lo Spettacolo è d’altronde spettacolo del Giuoco dell’Universo che esso tende a trasformare, a incanalare in sé»<sup>11</sup>.

Il paradosso che genera la società dello spettacolo è tra i più sorprendenti e riguarda direttamente la comunicazione. La nostra epoca è caratterizzata da una ipercomunicabilità mai conosciuta che è da considerarsi come la caratteristica più propria del villaggio globale in cui siamo gettati. E si tratta di un paradosso perché la comunicazione di per sé è un’attività che nasce dal bisogno originario dell’uomo di annullare la solitudine ontologica che avverte attraverso l’apertura all’altro.

16 aprile 1979- Non incomunicabilità ma ipercomunicabilità. O forse incomunicabilità a causa della ipercomunicabilità. Si comunica troppo. Forse si cerca tanta comunicazione per mancanza di comunicazione profonda: ma la troppa comunicazione aumenta l’incomunicabilità, la solitudine, il silenzio. Siamo sommersi dalle comunicazioni. [...] Gli animali comunicano poco, forse solo per i bisogni fondamentali. Non si sprecano. L’uomo ha perso questa aristocrazia del gioco<sup>12</sup>.

L’Internazionale Situazionista – che deve molto a Huizinga – tra i suoi fondatori annovera un filosofo che affronterà un tema caro a Fersen. Si tratta di Guy Debord che nel 1967 pubblicherà *La Société du Spectacle*. La questione dello spettacolo viene qui indagata in modo specifico, dimostrando come la passività dell’uomo conduca a una vera e propria alienazione dal suo essere più profondo.

Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un’immensa accumulazione di *spettacoli*. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione<sup>13</sup>.

10 FERSEN A., *L’universo come giuoco*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, AkropolisLibri - Le Mani, Recco (GE) 2012, p. 196.

11 Ivi, p. 230.

12 ID., *Arte e vita. Taccuini e diari inediti*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, Le Mani-AkropolisLibri, Genova 2012, p. 50.

13 DEBORD G., *La società dello spettacolo (La Société du Spectacle)*, trad. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008, p. 53.

Gli eventi – le cosiddette *situazioni costruite* – che l'Internazionale situazionista proponeva erano fondati proprio sui due concetti cardine che abbiamo individuato: il gioco e l'ovvio. Le performance, a cui i situazionisti davano luogo, erano delle vere e proprie attività ludiche con cui rompevano l'ovvio, disabilitando la previsione. In tal modo, se da un lato disorientavano, dall'altro attivavano l'individuo in una decodifica nuova e più riflessiva.

Possiamo rendercene conto mediante un semplice esperimento dal sapore situazionista, già proposto in un mio precedente lavoro<sup>14</sup>. Provate a camminare lungo la via che percorrete quotidianamente sollevando la testa a destra e a sinistra, soffermandovi su ogni scorcio o architettura o angolo, provate anche a guardare il cielo e poi di nuovo giratevi intorno come se foste lì per la prima volta. Vi accorgerete come il cambiamento dei movimenti routinari modifichi in modo sorprendente la percezione dello spazio a voi noto. La vostra via non sembra più la stessa, ma in realtà con questo piccolo stratagemma non avete fatto nient'altro che donarle un po' di visibilità. La via era caduta nel fondo oscuro dell'ovvio, insieme con moltissime altre cose e persone e idee.

Rompere l'ovvio significa squarciare il velo dell'abitudine permettendo un'osservazione efficace, una riflessione lucida, una decodifica attiva. L'ovvio è il grande contenitore delle cose scontate, manifeste, prevedibili, chiare, evidenti, logiche, persino naturali. Ci fidiamo di ciò che è manifesto, chiaro, evidente e prevedibile. E invece è proprio questo meccanismo che non ci fa vedere più il mondo intorno a noi, che ci riduce a semplici spettatori di una rappresentazione che altri hanno preparato, che trasforma il gioco in spettacolo, permettendo alla grande distribuzione di persuaderci della bontà dei prodotti che mette in commercio, al potentato di convincerci sulla giustezza delle idee che promuove, all'autorità di farci credere nella correttezza delle azioni che compie. È l'ovvio che non ci fa stare più allerta e che, manipolato attraverso il meccanismo del gioco, ci rende passivi e in balia di chi vuole controllare il messaggio. Il punto di sostanziale importanza è che pochi si rendono conto dell'importanza del gioco nella nostra vita e di essere immersi nell'ovvio. Non se ne rendono conto fin tanto che non succeda qualcosa che li strappi fuori dal fluire prevedibile nel quale vivono quotidianamente.

I canali di produzione dunque fanno leva, per persuadere, proprio sull'aspetto ludico: trasformano il gioco e l'ovvio in spettacolo. Non è difficile riuscire in questo intento soprattutto basandosi sulla necessità dell'individuo di estraniarsi dalle difficoltà o dalle frustrazioni giornaliere: «Il gioco astrae dalla situazione contingente: dal punto di vista psicologico e sociale, lo spazio e il tempo dei partecipanti sono quelli fittizi della rappresentazione “come se” o quelli dell'assetto del gioco»<sup>15</sup>. La televisione ne è una dimostrazione emblematica. Le immagini in movimento calamitano l'attenzione dell'uomo, producendo una vera e propria alienazione. Esse rientrano nel gioco. Sono preculturali, anzi ancora di più: pre-linguistiche. Per tale ragione l'uomo rimane alla lettera “imbambolato” di fronte al fluire di figure e forme, all'alternarsi di colori e luci, al combinarsi di parole e sagome, al presentarsi di voci e suoni, all'abbinarsi di luccichii e oggetti. Tutto acquisisce il sapore del gioco, innesca i suoi meccanismi primitivi, ma il ruolo che ha l'individuo è qui un altro: guarda gli altri che giocano, è spettatore;

---

14 Cfr. RANDAZZO G., *La svolta della filosofia*, Erga Edizioni, Genova 2008.

15 MEO O., «Per una teoria filosofica del gioco», in *Linguaggi21.0*, N. I, 2011, disponibile all'indirizzo web (ultima visita 22 marzo 2014): [www.linguaggi21punto0.unige.it/blog/per-una-teoria-filosofica-del-gioco](http://www.linguaggi21punto0.unige.it/blog/per-una-teoria-filosofica-del-gioco), p. 12.

non vive nella realtà ma sta di fronte a una rappresentazione. Essere spettatori non significa essere esclusi dal gioco, ma avere una funzione differente che prevede la partecipazione senza azione, l'accoglimento inoperoso dell'evento televisivo in quanto tale, il passaggio dal vivere allo stare. Il compito si riduce alla totale passività, risultato che si ottiene facendo leva su quanto di prelinguistico e preculturale è assopito in ogni individuo all'apparenza filogeneticamente evoluto. Sicuramente è capitato a ognuno di noi di osservare qualcuno che guarda la televisione da diverse ore. La postura, lo sguardo, l'atteggiamento non lo rendono forse in quel momento paragonabile a un ominide di un'imprecisata età della pietra? Stessa mandibola pendente, stesso sguardo allucinato, stessa postura. È sorprendente soltanto vederlo comodamente seduto su un divano anziché su una roccia con una clava accanto.

Questa momentanea involuzione è la dimostrazione del potere del gioco. Ed è ormai *naturale*, normale, scontato che tutti noi si guardi la tv. Non riflettiamo più sulla stranezza di mettersi seduti, magari insieme con gli altri, a guardare e ad ascoltare un oggetto di fronte a noi, in totale venerazione, urtati se qualcuno parla, se interrompe il nostro gioco serio. È ovvio. E la televisione a parere di molti è il risultato del progresso evolutivo dell'uomo. Un progresso però che si basa su fattori prelinguistici e preculturali, fattori che addirittura la televisione manipola per controllare il risultato della comunicazione che – si badi bene – non è un'interazione, perché non c'è alcun feed-back. La televisione è a canale unico: il messaggio va verso il destinatario già decodificato e non torna indietro carico di nuovi significati come avviene normalmente nel dialogo. Riprendendo Fersen, essa è fonte di ipercomunicabilità, non di comunicazione. Rende soli. Soli persino quando si è in compagnia. Un paradosso.

Quanto abbiamo detto sembra però demonizzare e l'ovvio e il gioco. Ma non è questo lo scopo. Siamo tutti d'accordo – e come potremmo non esserlo? – che sono fondamentali se non vitali sia l'attività ludica sia l'automatismo generato dall'ovvio. La sacralità del gioco, la sua serietà, il suo carattere disinteressato e metaforico, la sua mobilità, i suoi stretti rapporti con l'arte, con il linguaggio e per finire la libertà che lo connota<sup>16</sup> permettono di poter dire che esso è uno dei grandi stimoli che hanno spinto e spingono l'uomo al fare e all'ideare, oltre che al gioire e al socializzare. Forse sta proprio in queste caratteristiche necessarie e vitali la ragione per cui la sua manipolazione appare ancora più meschina. Essa fa uso delle caratteristiche del gioco, ma non produce giochi, piuttosto situazioni apparentemente ludiche. Il gioco infatti è autotelico, il fine è in se stesso, «a essere assente è pertanto non la finalità in generale, ma quella esterna»<sup>17</sup>.

Ma altrettanto vitale è l'ovvio. Esso innesca un margine previsionale necessario per qualsiasi progetto esistenziale o semplicemente per vivere. E la previsione è strettamente legata alla fiducia. L'umano non potrebbe vivere senza fidarsi, non potrebbe prendere neanche il caffè al bar senza aver fiducia negli eventi: il barista glielo servirà al banco e non glielo tirerà in faccia. Nessuno garantisce nulla, però. Tutto è basato sulla fiducia reciproca. Banale fiducia. Mera fiducia. Insomma, scommettiamo giornalmente, più volte al giorno, anzi è lecito dire che l'uomo è un giocatore d'azzardo. Tant'è che qualche volta gli va male e qualcuno una mattina si sveglia, prende un kalashnikov e spara a tutti gli avventori del bar menzionato prima. Un po' come è finita al tacchino induttivista di Bertrand Russell. Il povero tacchino aveva osservato con cura e annotato che alle nove del

16 Cfr. MEO O., «Per una teoria filosofica del gioco», cit.

17 Ivi, p. 3.

mattino gli si dava sempre da mangiare e riteneva ormai che fosse una legge. Così era convinto di *sapere* – e dunque con certezza – che ogni volta che alle nove si apriva la porta gli servivano da mangiare. E invece si trattava di mera fiducia, di previsione: il tacchino generalizzava un dato, ritenendolo ripetibile. Lo capì alla vigilia di Natale «quando invece di venir nutrito, fu sgozzato»<sup>18</sup>.

Questo è un po' quello che facciamo noi. Crediamo che le cose debbano andare in un certo modo, ma in realtà non lo garantisce nessuno, siamo noi stessi che decidiamo di aver fiducia negli eventi quotidiani. Nuotando al largo però si finisce spesso per allontanarsi troppo dalla riva. E infatti stiamo annegando nell'ovvio. Ma fuor di metafora: come si arriva all'ovvio? E che cos'è questo nemico tanto invisibile e così pericoloso? Finora abbiamo parlato di previsione e di fiducia. Adesso di ovvio. Ma al tacchino non sembrava *ovvio* ormai che gli si portasse da mangiare alle nove in punto? Non è ovvio, forse, che il barista ci serva il caffè al banco? Non è ovvio che anziché scontrarsi mentre si passeggia si evitino accuratamente gli altri passanti? E dunque? *Previsione* e *fiducia* rientrano nell'*ovvio*, che è un meccanismo attraverso il quale semplicemente viviamo. Abbiamo bisogno necessariamente per vivere di far previsioni, di aver fiducia; in una parola, di ovvio. E affinché così sia, dobbiamo aver imparato a *interpretare* gli eventi quotidiani in un certo modo. Come era fondamentale per il tacchino aver interpretato l'azione del fattore per giungere alla generalizzazione, anche noi per poter prevedere, aver fiducia e considerare ovvia qualcosa, dobbiamo aver prima interpretato in un certo modo gli eventi. Essendo tanto vitali sia l'attività ermeneutica sia quella induttiva potremmo a questo punto anche intuire che cosa possa significare utilizzare proprio questi meccanismi per persuadere a far qualcosa, a dire qualcosa, a credere in qualcosa. Basta poco. Comprendere qual è il meccanismo di decodifica e dare l'informazione giusta che si ripeterà come una stringa all'infinito. E per riuscirci basta servirsi di un mezzo infallibile: l'immagine.

## L'immagine

L'immagine è un percetto preculturale e prelinguistico. Ma che cosa significa? E innanzitutto che cosa è l'immagine? «L'immagine può essere la rappresentazione di qualcosa o di qualcuno, anche raffigurazione realistica o astratta oppure visione rassomigliante alla realtà; non è mai fisica, poiché è sempre una percezione visiva e, potendo essere anche mentale, non necessita di un supporto materiale. Ineliminabile affinché si possa cogliere un'immagine è invece la necessità di una mente che la pensi, prima ancora che due occhi che la vedano»<sup>19</sup>.

Essa è dunque sempre naturale, in quanto dipendente dalla facoltà percettiva dell'individuo: tutte le immagini infatti, comprese quelle artificiali, devono essere tradotte in immagini naturali – mentali – per poter essere visibili. Eppure il più delle volte – e a maggior ragione nella nostra epoca – le immagini sono il prodotto di un procedimento artificiale. Quello che viviamo è infatti il tempo della *visual culture* in cui è preminente l'immagine tecnica, la cui potenza consiste nel calamitare l'attenzione dell'osservatore, dirigendone o condizionandone la decodifica.

18 La storiella del tacchino induttivista ideata da B. Russell e perfezionata da K. Popper si trova in CHALMERS A.F., *Che cos'è questa scienza? (What is This Thing Called Science?)*, a cura di A. Runfola, Mondadori, Milano 1979, p. 24.

19 RANDAZZO G., «Immagine», in VITTONI G. (a cura di), *Dizionario di Bioetica*, Villaggio Maori, Catania 2012, p. 188.

La seduzione dell'immagine infatti ha un tale effetto sull'uomo da "adescarlo" nella morsa della sua rete illusoria. Ne era consapevole anche Feuerbach.

Quest'epoca [...] antepone l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà in atto, la parvenza all'essenza [...]; *sacra*, infatti, è per lei solo l'*illusione*, *profana*, invece, la verità. Anzi, la santità cresce ai suoi occhi nella stessa misura in cui diminuisce la verità e aumenta l'illusione, in modo tale che il *più alto grado dell'illusione* è per lei il *più alto grado di santità*<sup>20</sup>.

Se questo era già riscontrabile nell'Ottocento, a maggior ragione lo è oggi. Peraltro, quanto ravvisato da Feuerbach nel suo secolo, acquista, nell'epoca del digitale nella quale noi ci troviamo, il sapore della profezia. E profetico fu Guy Debord che non a caso utilizzò la citazione suddetta come epigrafe a *La società dello spettacolo*.

La notizia di un accadimento non basta a far acquisire realtà all'evento o anche soltanto forza informativa se di esso manca l'immagine, anche scattata con l'immancabile telefonino cellulare. Insomma ogni evento deve essere raccontato attraverso l'immagine per acquisire veridicità. Un caso storico eclatante è il crollo del campanile di San Marco, avvenuto a Venezia il 14 luglio del 1902. All'evento è da sempre associata un'immagine che è in realtà un fotomontaggio di Rino Zago che sembra cogliere il crollo nell'attimo in cui accadeva: non riusciamo ad accettare che il fatto avesse colto tutti di sorpresa e che nessuno fosse riuscito a "immortalare" l'evento. E che oggi più che mai si anteponga l'immagine alla cosa è riscontrabile dal fatto che persino la realtà di una persona passa attraverso la pubblicazione e condivisione della sua vita documentata per immagini sui social network o su Internet.

Non è solo che la fotografia rappresenti realisticamente la realtà. È la realtà che viene esaminata e valutata secondo la sua fedeltà alla fotografia. "A mio parere, - dichiarava nel 1901 Zola, il massimo ideologo del realismo letterario, dopo essere stato per quindici anni un fotografo dilettante, - non si può sostenere di aver visto qualcosa finché non lo si è fotografato". Invece di accontentarsi di registrare la realtà, le fotografie sono diventate modello di come ci appaiono le cose, modificando così il concetto stesso di realtà, e di realismo<sup>21</sup>.

Ma sono soprattutto le immagini in movimento a esercitare la più forte *malia*, ancor più quelle della televisione che del cinema, per due ordini di motivi, il primo dei quali riguarda l'illusione maggiore di adesione alla realtà che essa genera. Gli eventi che accadono in televisione, infatti, risultano più familiari, rispecchiano il nostro modo di apparire o di muoverci nella quotidianità, frequentano il nostro tempo, entrano nella nostra casa divenendo parte del nostro gruppo sociale più intimo (non sono pochi coloro che accendono la televisione anche mentre sono a tavola). Il secondo motivo - in cui può rientrare anche l'attrazione provocata dal cinema - riguarda l'alternarsi imperioso delle immagini che invade il fluire dei nostri pensieri, impedendone l'andamento estemporaneo che viene condizionato

20 FEUERBACH L., *L'essenza del Cristianesimo (Das Wesen des Christentums)*, trad. di F. Bazzani e D. Haibach, Fabbri, Milano 2001, pp. 55-56.

21 SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società (On Photography)*, trad. it. E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 76.

sia nel contenuto sia nella direzionalità. Questa “invasione” è dunque di per sé manipolatoria, poiché non possiede soltanto un lato denotativo – per l’appunto quello indiziale dell’immagine – ma anche e soprattutto connotativo che riguarda sia il significato veicolato dal codice linguistico sia quello latente che la tipologia di immagini e di soggetti ritratti trasmettono in modo subliminale. È ovvio allora che “programmando” una decodifica ad hoc delle immagini – e non è soltanto una modalità dei canali pubblicitari – è possibile sostituire la libera interpretazione dell’osservatore con un messaggio persuasivo. In tal modo l’immagine diviene strumento per trasmettere un significato predefinito che rientra nell’orizzonte dell’utile o dell’interesse di chi la produce.

Ad amplificare questo effetto *per-verso* (va infatti in una direzione – verso – differente da quella che noi gli attribuiamo) è la democraticità dell’immagine, superiore alla scrittura testuale sia per l’accesso alla decodifica (l’immagine rimane un fenomeno pre-culturale nella sua essenza) sia anche per la tipologia della fruizione: «Guardare immagini è molto spesso, al contrario, un’esperienza collettiva, come al cinema»<sup>22</sup>. Ma non solo. Come sostiene Mirzoeff l’evento visivo permette di ridurre – se non annullare – il divario tra locale e globale. È questa l’epoca della riproducibilità tecnica in cui la fruizione dell’immagine, slegata dai canoni *auratici* derivanti dall’unicità dell’opera, si fa globale aumentando esponenzialmente il numero di consumatori-osservatori-spettatori: «Quindi non soltanto una democraticità orizzontale (insieme svolgiamo un’attività che ci accomuna) ma anche verticale (tutti possiamo fruire della stessa visione) [...]. Un’altra caratteristica dell’immagine è il suo effetto persuasivo: vedere è credere. Quello che “vediamo con i nostri occhi” lo riteniamo vero. Pur sapendo che la tecnologia è a un tale livello di potenzialità da costruire alla lettera nuove realtà, il principio enunciato non cambia. Ciò in cui si crede non è tanto l’immagine che appare, ma la decodifica del messaggio di cui qualsiasi immagine è portatrice»<sup>23</sup>.

Il mare di parvenze da cui siamo quotidianamente bombardati ha determinato la radicale trasformazione del mondo in immagine e dunque l’inversione del vettore che punta l’essenza di un ente: nella direzione della rappresentazione dell’ente e non dell’ente stesso. In tal modo si opera una vera e propria riduzione ontologica di notevole portata.

Immagine del mondo, in senso essenziale, significa quindi non una raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine. L’ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall’uomo che rappresenta e produce. Il sorgere di qualcosa come l’immagine del mondo fa tutt’uno con una decisione essenziale intorno all’ente nel suo insieme. L’essere dell’ente è cercato e rintracciato nell’esser-rappresentato dell’ente. [...] Non è che l’immagine del mondo da medievale che era divenga moderna; ma è il costituirsi del mondo a immagine ciò che distingue e caratterizza il Mondo Moderno<sup>24</sup>.

Vivere all’ombra del mondo vero, divenuto favola, significa vivere in un mondo spettacolo che «non può essere compreso come un abuso del mondo

22 MIRZOEFF N., *Introduzione alla cultura visuale (An Introduction to Visual Culture)*, trad. di F. Fontana, Meltemi, Roma 2005, p. 41.

23 RANDAZZO G., «Immagine», in VITTONI G. (a cura di), *Dizionario di Bioetica*, cit., p. 189.

24 HEIDEGGER M., «L’epoca dell’immagine del mondo», (*Die Zeit des Weltbildes*), in Id., *Sentieri interrotti (Holzwege)*, trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 87-89.

visivo, prodotto delle tecniche di diffusione massiva di immagini. Esso è invece una *Weltanschauung* divenuta effettiva, tradotta materialmente. È una visione del mondo che si è oggettivata»<sup>25</sup>. Il risultato di questa nuova condizione ontologicamente depauperata, l'effetto di questo inabissamento nell'oceano di immagini tecniche, la caduta nello «spettacolo in generale, come inversione concreta della vita, è il movimento autonomo del non-vivente»<sup>26</sup>. "Autonomo" perché il consumatore-spettatore non agisce più nel processo di significazione delle immagini, sono piuttosto esse stesse che – in questo mondo realmente rovesciato - producono effetti di realtà mediando i rapporti sociali tra individui, grazie al loro potere di fascinazione e di persuasione. Il controllo del messaggio impedisce l'esercizio critico di interpretazione attraverso il quale dovremmo rapportarci al mondo. L'apparente demonizzazione dell'immagine vuole qui fungere da *pars destruens* che apra alla possibilità di una *pars costruens* individuabile nella promozione di una *visual culture* che alla manipolazione della decodifica delle immagini opponga una promozione dell'esercizio critico del singolo. Da qui il convincimento che sostenere una cultura fotografica possa innescare il processo inverso: dalla favola al mondo vero.

### Il messaggio fotografico

Roland Barthes suppone che, sebbene nella fotografia il messaggio sia all'apparenza senza codice, in realtà anche in essa esista un livello connotativo che non esaurisce l'informazione analogica mostrata dal suo lato denotativo in modo evidente. La connotazione nella fotografia è dunque un'ulteriore scrittura, una retorica della fotografia, un codice che limita le possibili interpretazioni dell'osservatore, che la imprigiona entro dei confini di senso, che controlla il processo di significazione<sup>27</sup>. A maggior ragione questo vale, come abbiamo visto, per l'immagine in generale – si pensi a un cartellone pubblicitario - e per quella in movimento, come nel caso della televisione. E mentre dunque sembra ovvio che il soggetto ritratto esaurisca il suo significato nella sua analogia con la realtà, nel frattempo agisce in noi latentemente il livello connotativo di cui l'immagine è carica e che trasforma la nostra percezione inducendo una reazione inconsapevole.

L'interesse metodico del trucco sta nell'intervenire all'interno stesso del piano di denotazione, ma a posteriori; esso utilizza la credibilità particolare della fotografia, che non è altro (come si è visto) che il suo eccezionale potere di denotazione, cioè di riuscire a far passare come semplicemente denotato un messaggio che, in effetti, è fortemente connotato; in nessun altro trattamento la connotazione acquista in modo così completo la maschera «oggettiva» della denotazione<sup>28</sup>.

I procedimenti di connotazione della fotografia sono tecnici e riguardano la prospettiva, l'eventuale costruzione della scena, l'aggiunta di una didascalia, l'imbellimento, la postproduzione. Barthes ritiene che la lettura della fotografia

<sup>25</sup> DEBORD G., *La società dello spettacolo*, op. cit., p. 54.

<sup>26</sup> Ivi, p. 53.

<sup>27</sup> Cfr. BARTHES R., *L'ovvio e l'ottuso* (*L'obvie et l'obtus - Essais critiques III*), trad. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. de Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 2001.

<sup>28</sup> BARTHES R., «Il messaggio fotografico», ivi, p. 11.

sia sempre “storica” ovvero condizionata dalla situazione culturale, sociale e politica dell’interpretante. Sono dunque due le direzioni della decifrazione: quella “imposta” dal cifrante attraverso le tecniche e quella seguita dal decifrante a partire dalle sue categorizzazioni. Il filosofo francese inoltre individua tre possibili livelli di connotazione: percettiva, cognitiva e ideologica o etica. La prima è determinata dal modo naturale dell’individuo di leggere un’immagine: «Non vi è percezione senza categorizzazione immediata, la fotografia viene verbalizzata nel momento stesso in cui è percepita; o meglio: non viene percepita se non verbalizzata»<sup>29</sup>. La seconda dipende dalla cultura e dalla conoscenza dell’interpretante che coglie nei dettagli dell’immagine un significato aggiuntivo che altrimenti non coglierebbe. La terza, quella ideologica, è la più infida poiché «introduce ragioni o valori nella lettura dell’immagine»<sup>30</sup>. È chiaro che si suppone un effetto depotenziato di qualsiasi connotazione se si dà per scontata la capacità critica del soggetto interpretante. Il punto che qui però si vuole sottolineare è che, allo stato attuale, non è più possibile un’affermazione siffatta.

L’ingombro dell’immagine tecnica è tale che ha vinto il suo apparente lato denotativo che la fa apparire valorialmente indifferente e indifferenziata. L’osservatore è oggi uno spettatore e un consumatore prima ancora che un interpretante e per prima cosa “consuma” -o se si vuole, “divora” senza più riconoscerne il sapore che è rientrato nell’ovvio- messaggi ideologici ed eticamente svuotati con cui vengono cifrate le immagini mediate dallo spettacolo e potenziate dall’aspetto ludico.

## **Il bello**

Inserirsi nel processo di significazione degli eventi può voler dire, dunque, “sorvegliare” il deciframento per potenziare l’effetto del livello connotativo di cui è stato intriso il messaggio. Nell’immagine quest’azione cifrante, che mira a una precisa decrittazione, come abbiamo visto, si amplifica.

Nella fotogenia, il messaggio connotato è nell’immagine stessa, «imbellita» (cioè in genere sublimata) da tecniche di illuminazione, di impressione e di stampa. Queste tecniche meriterebbero di venir censite, anche solo perché a ciascuna di esse corrisponde un significato di connotazione sufficientemente costante per inserirsi in un lessico culturale degli «effetti» tecnici<sup>31</sup>.

L’essere umano è naturalmente attirato dal livello denotativo o indiziale dell’immagine, poiché essa è, come si è detto, un percetto preculturale e prelinguistico, per tale ragione meno si rende conto di essere soggetto all’influenza del suo livello connotativo. L’immagine, così cifrata, si fa tanto più potente quanto più è raffinata, quanto più innesca i meccanismi del gioco e quanto più è “imbellita” ovvero quanto più è veicolata attraverso la bellezza sia della struttura rappresentativa sia del contenuto ritratto, divenendo in tal modo fortemente persuasiva. In questo caso agiscono in contemporanea l’ovvio, il gioco e il bello.

La bellezza non è inerente al gioco come tale, eppure esso ha una

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 18.

<sup>30</sup> Ivi, p. 19.

<sup>31</sup> Ivi, p. 13.



tendenza ad unirsi a svariati elementi di questa. Alle forme più primitive del gioco si uniscono sin dall'inizio la gentilezza e la grazia. La bellezza del corpo umano in movimento trova la sua massima espressione nel gioco. Nelle sue forme più evolute il gioco è intessuto di ritmo e d'armonia, le doti più nobili della facoltà percettiva estetica che siano date all'uomo. I vincoli tra gioco e bellezza sono molteplici e saldi<sup>32</sup>.

La bellezza però è divenuta nella nostra epoca un fatto esclusivamente edonistico. Si è persa dunque la sua valenza profondamente etica. Platone la annoverava tra le idee-valori, al pari della giustizia, e sosteneva che era il bello a spingere l'uomo alla conoscenza divina: «Quando uno veda la bellezza di quaggiù, ricordandosi della vera Bellezza, mette le ali, e desideroso di volare, ma rimanendo incapace, guardando verso l'alto come un uccello e non prendendosi cura delle cose di quaggiù, riceve l'accusa di trovarsi in uno stato di mania»<sup>33</sup>.

Vedremo che cosa è la *mania* nel capitolo VII. Qui interessa soffermarci sull'importanza per la vista della bellezza e sulla manipolazione del canone del bello come causa della distruzione del paradigma etico sul quale si dovrebbe fondare una società.

Infatti, la vista, per noi, è la più acuta delle sensazioni, che riceviamo mediante il corpo. Ma con essa non si vede la Saggezza, perché, giungendo alla vista susciterebbe terribili amori, se offrisse una qualche chiara immagine di sé, né si vedono tutte le altre realtà che sono degne d'amore. Ora, invece, solamente la Bellezza ricevette questa sorte di essere ciò che è più manifesto e più amabile<sup>34</sup>.

Il bello si manifesta nelle cose, diventa visibile attraverso esse. È chiaro dunque che la bellezza è via alogica per giungere alla conoscenza più alta. È come se il dio avesse posto volutamente il bello in natura affinché la sua presenza chiara, evidente e amabile appassionasse a tal punto l'uomo da spingerlo a scegliere cose divine; a volerle, a desiderarle. Nel bello si nasconde il divino. Ma il bello bisogna ri-conoscerlo. Che cosa significa? Che si tratta di una conoscenza innata e connaturata: siamo pre-disposti al bello e ce lo portiamo dentro in termini di armonia, eufonia, misura, proporzione. Viviamo però in uno stato di ignoranza, per quanto gravida di questo sapere che necessita di essere tirato fuori per dare felicità. La società però ci insegna che la bellezza si trova soltanto nei corpi e che l'armonia e la misura di questi corpi devono essere innaturali per poter partecipare dell'idea del bello assoluto. Ce lo insegna attraverso le immagini, profittando della maggiore importanza della vista rispetto a tutti gli altri sensi. Oggi, domani, dopodomani, sempre; almeno per quel *sempre* umano che è in grado di generare la fondazione di un'idea attraverso la quale interpretare il mondo. Inconsapevoli, senza capirlo, costruiamo la nostra nuova categoria di bellezza e con quella viviamo, col risultato di credere divine realtà neppure umane, semmai subumane; col risultato di non poter accedere più alla *scala amoris*, perché attraverso la bellezza si genera Amore che produce la tensione necessaria a ri-conoscere tutte le altre forme di bellezza che si manifestano nelle

32 HUIZINGA J., *Homo ludens*, op. cit, p. 24.

33 PLATONE, «Fedro», 249 D9-D16, in REALE G. (a cura di), *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2000, p. 559. Le citazioni tratte dalle opere di Platone, qui e in altri luoghi della presente ricerca, provengono dalla stessa traduzione, a cura di G. Reale, a cui qui si fa riferimento.

34 Ivi, 250 D6-D16.

attività umane, nella scienza, nelle istituzioni, nella legge, nella giusta misura. Attraverso un'argomentazione del genere, però, corriamo senza dubbio il rischio di giungere al convincimento che non siamo più in grado di comprendere la vera bellezza, affermazioni da cui Umberto Eco ci metteva in guardia poiché «si fondano sulla presunzione della oggettività e immutabilità del valore estetico, come dato che sussista indipendentemente dal processo transattivo»<sup>35</sup>. La conoscenza, nella prospettiva deweyana, è sempre transattiva: una vera e propria contrattazione. «Di fronte allo stimolo originario il soggetto interviene convogliando nella percezione attuale la memoria delle sue passate percezioni, e solo così facendo concorre a dar forma all'esperienza in atto; quella esperienza che non si limita così alla registrazione di una *Gestalt* preesistente come autonoma configurazione del reale [...] ma appare come il risultato situazionale del nostro inerire processualmente al mondo, anzi il mondo come risultato finale di questa inerenza attiva»<sup>36</sup>. È la natura situata di ogni individuo, che determina la continua mobilità dei valori estetici, che dunque non possono essere permanenti e oggettivi. Quanto detto però non ci impedisce di pensare che la persuasività dei canali di produzione e l'uso manipolatorio dei media abbiano determinato la nascita di nuovi valori estetici grazie alla promozione di nuovi paradigmi conoscitivi non transattivi, in quanto il condizionamento prodotto è tale da aver diretto ad arte la comprensione dell'oggetto conoscibile. Per tal motivo è lecito affermare che il bello è oggi nella sua forma più scadente. Un bello persuasivo che è divenuto un'arma di distrazione di massa. Nel film di Marco Tullio Giordana *I cento passi*, Peppino Impastato sostiene:

-Nessuno si ricorda più di com'era prima. Non ci vuole niente a distruggerla, la bellezza...  
 -E allora?  
 -E allora più che la politica, la lotta di classe, la coscienza e tutte 'ste fesserie... bisognerebbe ricordare alla gente cos'è la bellezza. Insegnargli a riconoscerla. A difenderla. Capisci?  
 -La bellezza?  
 -La bellezza, è importante la bellezza, da quella scende giù tutto il resto...<sup>37</sup>

La nostra società si fonda, come una novella Versailles del XXI secolo, sulla bellezza, cambiandone però il paradigma di amabilità. L'assolutezza della bellezza, che addirittura non necessita di essere neppure indicata tanto è evidente, è oggi distrutta. È scambiato per bello l'orrore ed è venduto come arma persuasiva. L'orrore di corpi devastati dalla chirurgia estetica, dalla magrezza innaturale; l'orrore di territori devastati da un'edilizia infame, da un'architettura asservita; l'orrore di una legislazione devastata dalle leggi ad personam, dalla disparità sociale; l'orrore di una politica devastata dagli interessi individuali, dal dominio dei vertici; l'orrore di una società devastata dal potere delle immagini, dal diritto del più forte, del più ricco, del più potente; l'orrore di una cultura devastata dall'ignoranza crassa che si bea della propria vacuità. Questo orrore è *bell'e buono*. La sottrazione che ha subito la bellezza ha avuto origine dalla sua riduzione al solo fatto edonistico, da considerarsi come il vero trampolino di lancio per l'affermazione di questo *bell'orrore*, sconosciuto alla grecità e ai nostri

35 Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2009, p. 88.

36 Ivi, p. 70.

37 GIORDANA M. T., FAVA C. G., ZAPPELLI M., *I cento passi*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 63.

avi. Per potersi affermare ha avuto necessità di un affrancamento dallo statuto etico-estetico della bellezza, dal principio della *kalokagathìa*, per divenire *longa manus* di un potere che ha raggiunto in tal modo più facilmente i suoi scopi. È questa forma di bellezza, questo *bell'orrore*, il filtro attraverso cui guardiamo, osserviamo, vediamo, in una parola, interpretiamo gli accadimenti. Un guaio da cui l'umanità non si sa tirar fuori perché *non lo vede*. Ma come si è arrivati a questa struttura sociale?

### La tecnica ovvero la manipolabilità del mondo

Gehlen, ne *L'uomo nell'era della tecnica* (1957), vede nella tecnologia una caratteristica intrinseca dell'essere umano. Essa compensa le carenze organiche dell'individuo e può essere vista come «“un grande uomo”: geniale e ricco d'astuzia, promotore e insieme distruttore della vita come l'uomo stesso, come lui in poliedrico rapporto con la natura vergine. Anche la tecnica è, come l'uomo, *nature artificielle*»<sup>38</sup>. C'è di più. Gli elementi inorganici –materia ed energia– vanno in soccorso di quelli organici, addirittura li sostituiscono, non soltanto per consentire all'uomo di rimanere in vita in una natura inospitale, ma anche perché il margine previsionale che possiamo avere nell'inorganico è di molto superiore che nell'organico.

Questa esplicita tendenza della tecnica a rimpiazzare non soltanto un dato organo, ma in genere tutto quanto è organico, deve la sua stabilità ad una legge che in ultima analisi è razionale ma anche abbastanza enigmatica. La natura inorganica infatti è, per dirla in breve, meglio conoscibile di quella organica, circostanza che ha fatto rilevare con la dovuta energia Henri Bergson. Il nostro pensiero teorico, gli schemi astratti che esso sviluppa e le sue concezioni matematiche possono applicarsi con sorprendente sicurezza alla natura inorganica; mentre su ciò che è propriamente “vita” noi, nonostante tutti i progressi della chimica organica, sappiamo poco più dei primi filosofi dell'antichità greca<sup>39</sup>.

I molti aspetti neotenici<sup>40</sup> nell'individuo adulto, hanno spinto dunque l'uomo a superare questo limite naturale con l'uso della tecnologia. Essa dunque sin dall'origine si configura come mezzo per sopperire sia alle carenze istintuali dell'individuo sia a quelle organiche e dunque per risolvere le sue paure, per soccorrerlo, liberandolo dalla sofferenza e dal dolore.

Eppure il “grande uomo” è divenuto un dio. La manipolabilità del mondo

38 GEHLEN A., *L'uomo nell'era della tecnica* (*Die Seele im Technischen Zeitalter*), a cura di M. T. Pansera, Armando Editore, Roma 2003, p. 33.

39 Ivi, pp. 34-35.

40 Il termine “neotenico”, qui e in un altro luogo della presente ricerca, è utilizzato col significato attribuitogli dall'antropologia filosofica e dalla psicologia: L'«incompiutezza della morfogenesi umana ha fatto confluire il pensiero moderno (filosofico, biologico e antropologico) sul concetto di mancanza come quella condizione che esige una continua e specifica autoriorganizzazione dell'uomo come unico animale embrionico. Il concetto di neotenia si riferisce in modo molto pregnante a questa visione antropologica, perciò questo concetto viene molto frequentemente utilizzato da psicologi e psicoanalisti per indicare quella specifica dipendenza dell'uomo dalla madre, al fine di sopravvivere, che si prolunga per un tempo molto più lungo a confronto dei tempi in tutte le altre specie animali», NAPOLITANI D., «La psicoanalisi ha compiuto il tempo della sua vita», in *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XIV, n. 1, 2000, disponibile all'indirizzo web (ultima visita 25 marzo 2014): [www.psychomedia.it/pm/human/philos/napolitani.htm](http://www.psychomedia.it/pm/human/philos/napolitani.htm).

ha raggiunto infatti un livello inaspettato, senza dubbio condizionato dalla trasformazione della tecnica -già individuata da Weber- da mezzo in scopo.

Severino, a partire dalla lezione heideggeriana sull'epoca della tecnica, ha posto in evidenza l'ineluttabilità di questo meccanismo.

L'uomo avverte sempre più chiaramente che, proprio per salvarsi, non deve intralciare con i propri progetti e la propria volontà l'opera del Salvatore, e che affinché ciò accada egli non deve dire al suo Salvatore: "Salvami", cioè "fa la mia volontà", ma "Sia fatta la tua volontà", *fiat voluntas tua*. Lo scopo ultimo, allora, non è più ciò che è voluto dalla volontà umana, ma ciò che è voluto dalla volontà divina. Il mezzo diventa scopo - con la speranza che Dio voglia essere il Salvatore. E lo scopo diventa mezzo, cioè l'uomo e il creato diventano mezzi affinché sia celebrata la gloria di Dio. [...] Ma questo sviluppo del rapporto tra l'uomo e il suo Salvatore ha lo stesso andamento dello sviluppo che oggi sta instaurandosi tra l'uomo e la Tecnica<sup>41</sup>.

Abbiamo dato alla tecnica l'onnipotenza per colmare il vuoto nichilistico in cui ci troviamo da quando il tramonto della verità ha portato alla morte di dio. Il contenuto della verità è sempre stato l'Essere immobile ed eterno. Il monito "Dio è morto" di Nietzsche riecheggia: «Dio è morto perché innanzitutto è morta la verità»<sup>42</sup>.

Oggi il pensiero filosofico tende semplicemente a sedersi sulle tombe in cui la grande filosofia del nostro tempo è riuscita a rinchiudere il senso greco-tradizionale della verità e di Dio<sup>43</sup>.

L'avvento della tecnica si iscrive in questo quadro ed è inevitabile. Il suo scopo è dominare gli eventi. Le forze infinite dell'universo sembrano a essa disponibili per poter essere controllate e trasformate, non sono più un limite inviolabile come ben ha dimostrato il pensiero filosofico contemporaneo negando l'esistenza di una verità assoluta, di un Dio. La tecnica non ha limiti perché la filosofia ha mostrato che non esistono limiti inviolabili. Il rovesciamento che è avvenuto tra verità come mezzo e liberazione dal dolore come scopo si avverte anche in questo tempo, ma i due poli sono la tecnica e le forze che erano state ideate per liberare l'uomo dall'angoscia e dal dolore. E nonostante l'onnipotenza della tecnica, le paure ancestrali dell'uomo non sono state risolte, anzi a esse si aggiunge il pericolo reale di una sua estinzione.

È quanto avviene anche nell'architettura. Il grattacielo - la cui «forma autentica è una delle forme più tipiche dell'assalto dell'uomo all'ordine celeste e divino»<sup>44</sup> - è impensabile senza la morte di Dio, senza la sua sostituzione col nulla della tecnica, con un nichilismo più *vero*. Lo skyscraper «trafigge il cielo e la sua immutabilità; è un assalto al cielo, un tentativo di impadronirsene; ha un carattere prometeico»<sup>45</sup>. E la decorazione è ovviamente assente in esso, perché il termine deriva dalla stessa radice indoeuropea - *dek, dik* - da cui proviene anche "dike" «"ciò che si mostra come regola e modello a cui adeguarsi". [...] La decorazione mostra la dignità dell'abitazione antica; rende manifesto che essa non è semplicemente

41 SEVERINO E., *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 48.

42 Ivi, p. 35.

43 Ivi, p. 36.

44 Ivi, p. 114.

45 Ivi, p. 113.

chiusa nei suoi confini terreni, ma è in rapporto con il divino»<sup>46</sup>.

Nicola Emery, filosofo svizzero, ha senza dubbio ragione quando afferma che c'è un errore di fondo, comunque, in questa visione dello stato dell'arte del fare umano e del rapporto dell'uomo con gli altri enti e con la natura. Un errore che non è meno mistificante dei benefici apparenti di un certo progresso tecnologico. Si tratta del convincimento che la tecnica sia un male *tout court*, a causa del quale il pianeta e i suoi abitanti corrono verso un destino sventurato, per cui la diagnosi sarebbe tra le più infauste. Emery sostiene invece la possibilità di una terapia. In se stessa la tecnica non è un male come Gehlen ha ampiamente dimostrato. Non c'è nulla di inesorabile, dunque. Bisogna però attivare un'«etica del limite»<sup>47</sup> poiché «senza giustizia e senza rispetto, senza educazione e governo politico, non può darsi buona tecnica, tecnica utile a 'portare soccorso' all'uomo. La tecnica non è sufficiente, è necessaria -certo- ma solo in quanto inscritta nelle virtù politiche resta costruttiva, diventa costruttiva»<sup>48</sup>. E ancora: «La forma 'appropriata' consegnataci dalla tradizione implica che questo costitutivo e necessario distacco abbia un *limite*, che la trasformazione della natura avvenga entro certi *limiti*, che la necessaria denaturalizzazione resti comunque vincolata a un "limite"»<sup>49</sup>. E conclude: «Si tratta allora, dopo quanto si è detto sulla barbarie moderna, di aderire all'età della macchina con *criticità*, ossia con la capacità di discernere e *limitare*»<sup>50</sup>.

È certo che qualsiasi visione catastrofista, al momento, non è semplice volontà di generare terrore ma un fatto visibile anche negli eventi italiani degli ultimi anni, in cui la natura sembra volersi riprendere il proprio territorio sia per le dissennate costruzioni sia per l'inquinamento atmosferico conseguenza di un certo fare. Questo modo di stare al mondo aumenta l'entropia più velocemente dell'invecchiamento della nostra stella. Sebbene non si possa invertire il processo entropico, è possibile però rallentare la dissipazione dell'energia attraverso una lucida constatazione: lo spazio che abitiamo necessita del nostro fare secondo un'etica della responsabilità e del limite. Nulla è perduto, insomma.

### La caduta nella chiacchiera

Attivare una maggiore consapevolezza nell'uomo, aumentare il suo livello di coscienza è possibile soltanto promuovendo una cultura visuale che sveli i meccanismi di dipendenza e di assoggettamento critico. Abbiamo visto che nell'uomo sia il gioco, sia l'ovvio, sia la tecnica rientrano tra i bisogni vitali. È altrettanto chiaro però che l'umanità sembra poter essere rappresentata da un'erma bifronte. Da un lato, infatti, essa ha il volto di quel gruppo di individui che sfrutta la naturale neotenia umana per asservirne i pensieri e le azioni attraverso l'eccesso compensativo, anzi, potremmo dire riprendendo Emery, attraverso un eccesso prometeico; dall'altro essa ha il volto della grande massa che vive in una Versailles assolutamente inconsapevole del livello di incoscienza raggiunto. Luigi XIV era riuscito a eliminare il dissenso della nobiltà riducendola al silenzio. L'aveva attirata infatti nella reggia di Versailles in cui trascorreva il tempo tra lustrini, belletti e orpelli, giochi, svaghi e passatempi, sprechi, scialacquamenti e

46 *Ibidem*.

47 EMERY N., *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Marinotti, Milano 2011, p. 140.

48 *Ivi*, p. 142.

49 *Ivi*, p. 255.

50 *Ivi*, p. 259.

lusso, vacui estetismi, avventure e tresche. Una nobiltà completamente immersa nella chiacchiera, che è distrazione, divertimento come lo intendeva Pascal poiché allontana da se stessi.

132-170 Divertimento - Se l'uomo fosse felice tanto più lo sarebbe quanto meno fosse divertito, come i santi e Dio. - Sì; ma non è forse essere felici il poter essere rallegrati dal divertimento?  
- No; poiché viene da altro luogo e dal di fuori; e quindi è dipendente, e in ogni caso, soggetto ad essere turbato da mille accidenti, che rendono le afflizioni inevitabili<sup>51</sup>.

Quale modo migliore per sorvegliare la nobiltà? Le monarchie assolute dirigevano «i processi culturali e mentali verso la superficialità funzionale del fasto e del grandioso»<sup>52</sup>. Versailles era un vero e proprio carcere dorato in cui ogni bisogno veniva soddisfatto. Nulla in cambio? Assolutamente no. Il tributo da pagare era l'azzeramento di ogni capacità critica. Una vera e propria lobotomizzazione inconsapevole.

L'assolutismo tende a tenere costantemente sotto controllo le potenzialità di rivolta e di sedizione attraverso una direzione delle energie e dei desideri funzionale al sistema vigente<sup>53</sup>.

Si pensi adesso alla televisione, non si basa forse sullo stesso meccanismo? La crisi economica, le questioni sociali, la deriva politica, il collasso urbano sembrano non appartenerci. Se dovessero sfiorarci basterà cambiare canale, basterà spegnere il cervello con uno di quei programmi senza pretese, in cui il commercio di parole e di sentimenti a buon mercato fanno della vera esistenza una «stucchevole estranea»<sup>54</sup>.

*Siamo immersi nella chiacchiera*, che da semplice esistenziale è divenuto il modo quotidiano di pensare e di confrontarsi, che evita la fatica della comprensione, dell'interpretazione, dell'ascolto e persino della lettura. La società dello spettacolo ci vuole in questo stato onirico, perché è l'unico stato in cui il controllo è totale e garantito. I canali di distribuzione si giovano parimenti di questa supremazia, di questo dominio dello spettacolo che disciplina i nostri pensieri, le nostre azioni e persino il nostro linguaggio. Anch'esso è divenuto semplice mezzo, perdendo la sua originarietà. Quest'uomo nuovo sempre uguale, che pensa e si muove e agisce in un mondo divenuto favola e che crede in una costruzione della realtà non sua, è il padrone. Quest'uomo, immerso nell'ipercomunicabilità, non sa più comunicare, usa il linguaggio per esclamare – come ha appreso nei social network - o per chiacchierare vacuamente.

L'uomo si comporta come se fosse *lui* il creatore e il padrone del linguaggio, mentre è *questo*, invece, che rimane signore dell'uomo. [...] Che noi ci prendiamo cura scrupolosamente del nostro parlare è un bene, ma non serve a nulla finché anche in questo il linguaggio viene fatto servire solo come un mezzo di espressione. Di tutti gli appelli che si rivolgono a noi, e che *anche* noi uomini possiamo contribuire a far

51 PASCAL B., *Pensieri*, (Pensees), a cura di Enea Balmas, Fabbri editori, Milano 1996, p. 150.

52 BIUSO A. G., «Elias e Maravall», in *Alfabeta*, luglio-agosto 1986, n. 86-87, p. 8.

53 *Ibidem*

54 KAVAFIS C., «Per quanto sta in te», in *Id.*, *Settantacinque poesie*, a cura di M. Dalmati, Einaudi, Torino 1992, p. 59.

parlare, il linguaggio è quello assolutamente primo e supremo<sup>55</sup>.

Si è giunti a questa deriva, dunque, ma come si può risalire verso il pieno recupero delle nostre facoltà di giudizio?

Occorre la fatica del concetto e dunque assumersi l'impegno che ogni seria attività ermeneutica richiede. Occorre promuovere una cultura visuale che del manifesto sveli il nascosto, per evitare che il pressappochismo del mondo della chiacchiera ci faccia annegare nei discorsi vani e nel silenzio dell'incoscienza. Occorre proteggersi dalla fotocrazia e dalla videocrazia. Occorre salvarsi dal bombardamento iconografico che subiamo quotidianamente. Occorre la filosofia e il metodo fenomenologico per potersi aprire a un'ermeneutica che non irretisca la verità, che non ci assoggetti definitivamente alla tecnica, che ponga il domandare come preminente sul rispondere, che mantenga il valore prospettico del reale.

### Sintesi

Nella società dello spettacolo in cui viviamo si fa un uso manipolatorio dell'immagine tecnica attraverso armi persuasive di distrazione di massa che fanno leva sul gioco e sull'ovvio, fattori preculturali e prelinguistici. Il livello denotativo dell'immagine veicola perlopiù una bellezza contraffatta, più vicina al *bell'orrore* che al bello platonicamente inteso. Ma è il livello connotativo dell'immagine il vero scandalo nascosto: i canali di produzione intridono il messaggio fotografico di significati vantaggiosi per i loro scopi, profittando della distrazione generata da quei fattori che ci rendono passivi osservatori della realtà. La tecnica ha dunque prodotto dei mostri, mentre è nata per essere a nostro servizio. Il risultato è una caduta della società nella chiacchiera, la dimostrazione dell'incapacità diffusa di far uso della propria capacità critica e della volontà dei grandi potentati di ricreare una Versailles del XXI secolo.

---

55 HEIDEGGER M., «Costruire Abitare Pensare» (*Bauen, Wohnen, Denken*), in Id., *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Torino 1976, p. 97.

## II Capitolo

### Come uno spazio architettonico: fenomenologia ed ermeneutica della fotografia

#### L'ermeneutica della fotografia

Sarebbe facile affermare che, valutato e riconosciuto il problema, non sia difficile evitare il meccanismo di involuzione che abbiamo appena analizzato. In realtà non è così semplice. Con difficoltà riusciamo a sottrarci ai poteri dominanti che ci spingono a interpretare gli eventi in un certo modo, riuscendo persino a indovinare le generalizzazioni cui potremmo giungere. E così ci ritroviamo *immersi in un mare di immagini tecniche*, che per lo più hanno lo scopo di sostituirsi alla nostra coscienza critica, di disabituarci alla decodifica, di impedirci l'interpretazione, di sostituirsi all'attività più vitale dell'uomo: quella ermeneutica. Che cosa è l'attività ermeneutica? È l'azione attraverso la quale l'individuo interpreta gli accadimenti e sulla base dei dati a sua disposizione (se vogliamo dir meglio, sulla base dei pre-giudizi) decodifica l'evento, dà un significato a quello che sta accadendo e agisce di conseguenza. «Vedere non è credere ma interpretare»<sup>1</sup>, infatti. Quando noi osserviamo qualcosa, dunque, in realtà non ci "affidiamo" a quel che vediamo ma ci attiviamo ermeneuticamente per decrittare il messaggio.

Un'altra caratteristica della percezione è che *guardare* non è sufficiente per *vedere*: occorre anche sapere che cosa *cercare*, oltre che prestare attenzione a ciò che si guarda. Occorre dunque anche *imparare* a vedere<sup>2</sup>.

Questo dimostra l'importanza di una cultura della visione. Inserirsi nel meccanismo di decodifica delle immagini è un fatto di notevole rilevanza etica che, nella società dello spettacolo, troppo spesso mira a rendere passivo l'osservatore facendo rientrare nell'ovvio ciò che ovvio non è.

Flusser ritiene che l'umanità sia giunta in quest'epoca a un nuovo paradigma ermeneutico a cui corrisponde una nuova forma di pensiero. Una fase in cui imperano le immagini tecniche che diventano superfici «"piene di dèi"»<sup>3</sup>. Dall'idolatria, infatti, che consisteva in una divinizzazione delle immagini create dall'uomo, si è passati alla testolatria, nata contro il pensiero magico, non meno allucinatoria dell'idolatria, per approdare alla fine all'immagine tecnica, il cui intento iniziale era di affrancare l'uomo dalla necessità del pensiero concettuale,

---

1 MIRZOEFF N., *Introduzione alla cultura visuale*, cit., p. 45.

2 MEO O., *Mondi possibili*, cit., 128.

3 FLUSSER V., *Per una filosofia della fotografia (Für eine Philosophie der Fotografie)*, cit., p. 81 (le virgolette inglesi sono nel testo dell'autore).



ma la cui attuale deriva è invece una nuova forma di servitù ben più difficile da rimuovere.

Questa terza rivoluzione storica nel rapporto uomo-natura conduce alla perdita della coscienza critica, poiché le immagini tecniche sono «concetti cifrati sotto forma di stato di cose»<sup>4</sup>, decodificati da chi vuol manipolare il messaggio: «Gli apparati distributivi impregnano la fotografia del significato decisivo per la loro ricezione»<sup>5</sup>. L'immagine tecnica, così, diventa più reale dello stato di cose che rappresenta, poiché «il vettore semantico si è invertito, la realtà si è infilata nel simbolo»<sup>6</sup>.

L'esempio che propone Flusser è significativo in tal senso: «Il manifesto fotografico di uno spazzolino da denti evoca il potere misterioso della "carie", che, di fatto ci tende un agguato. Compriamo lo spazzolino per strofinare in modo rituale i denti e sfuggire così all'agguato della potenza chiamata "carie". Offriamo un sacrificio al dio»<sup>7</sup>.

In genere la fotografia pubblicitaria nasce con questo scopo, indurci a credere che nell'immagine si nasconda la verità. La fotografia si fa disvelante, fa emergere il nascosto. Ma ciò in cui crediamo al primo sguardo non è il messaggio – che certa fotografia ci propina e non ci propone –, ma il convincimento che siamo noi –da soli– a esser giunti a coglierlo attraverso una personale disambiguazione della foto. Neanche il fotografo sfugge a questo meccanismo. È fagocitato, piegato dalla finalità che deve raggiungere: indurre all'acquisto convincendo, impressionando, sorprendendo, accompagnando il fruitore in direzione di una decrittazione precisa, impedendo una deliberata interpretazione.

Esiste un gioco con le carte che spiega perfettamente il principio su cui si basa la fotografia pubblicitaria: convincerci di essere noi i decodificatori. Un po' come fa l'Ikea quando ci persuade che siamo noi gli architetti, i designer della nostra casa.

Si prende un mazzo di carte e prima di nascondere in tasca si guarda l'ultima. Immaginiamo sia un dieci di picche. Il gioco consiste nell'ostentare una presunta capacità "magica": mostrare, dopo un certo numero di carte, esattamente quella che è stata "scelta" dai presenti, per comune decisione. In questo caso bisognerà indirizzarli verso il dieci di picche. Si invitano i partecipanti a scegliere tra due gruppi – fiori/cuori o quadri/picche; immaginiamo che optino per la coppia fiori e cuori. Si farà notare che la scelta effettuata ha permesso di individuare per esclusione l'unico gruppo di carte rimanenti: quadri/picche. Come se questa fosse la regola stabilita a priori. Nuovamente si invitano i presenti a decidere tra uno dei due semi. Questa volta il caso vuole che i partecipanti optino per "picche". Si potrà dunque procedere senza difficoltà. Il primo passo è stato compiuto. Adesso è necessario che i presenti "sclgano" il dieci; si propongono due gruppi numerici: da 1 a 5 e da 6 a 12. In relazione a ciò che i partecipanti decidono, si stabilisce come procedere per costringerli ad arrivare al numero dieci. E quando finalmente la combinazione è riuscita, si può orgogliosamente affermare: "Bene! Avete scelto il dieci di picche. Adesso ditemi dopo quante carte volete che vi mostri esattamente il dieci di picche". Quella sarà l'unica volta in cui veramente il pubblico sceglierà. La sorpresa è notevole quando al numero prestabilito salta fuori il dieci di picche. E questo accade perché, chi ha partecipato, ha dato per scontato che in ogni gioco ci siano delle regole: regole prestabilite che si devono

---

4 Ivi, p. 60.

5 Ivi, p. 70.

6 Ivi, p. 82.

7 Ivi, p. 83.

rispettare e a cui ci si deve adeguare. Il gioco infatti è una cosa seria. In questo caso la regola è solo una: non ci sono regole. La vittoria arride a chi sa persuadere, convincendo della propria capacità divinatoria.

Ogni gioco ha le sue regole. Esse determinano ciò che varrà dentro quel mondo temporaneo delimitato dal gioco stesso. Le regole del gioco sono assolutamente obbligatorie e inconfutabili. Paul Valéry l'ha detto incidentalmente, ed è un'idea di portata assai grande: riguardo alle regole del gioco non è possibile lo scetticismo. Infatti la base che le determina viene rivelata qui come irremovibile. Non appena si trasgrediscono le regole, il mondo del gioco crolla<sup>8</sup>.

I partecipanti al nostro gioco di prestigio sono stati indotti a credere di aver scelto una carta che in realtà non hanno scelto. La persuasione è riuscita sulla base del convincimento – un'ovvietà di cui non siamo più consapevoli – che ogni gioco abbia delle regole. Ed è esattamente quel che accade con la fotografia pubblicitaria o con un'immagine tecnica che vuol veicolare un messaggio preciso. Non soltanto si sostituiscono a noi nell'interpretazione ma mirano a rinforzare il convincimento che siamo noi a decodificare sulla base di una regola visiva ovvia già enunciata: vedere non è credere ma interpretare. Nella nostra società non funziona più così: vedere è credere.

Se dall'ambito della pubblicità passiamo a quello dell'informazione, comprendiamo come sia possibile che persino la fotografia documentaria operi nella stessa maniera.

Non mancano gli esempi nella storia della fotografia di immagini che hanno indotto il popolo a credere nella bontà delle azioni, dei programmi e delle scelte dei loro governanti; fotografie celebrative di regimi feroci, propagandistiche ed elogiative in patria e all'estero. Si pensi a Leni Riefenstahl, fotografa e regista tedesca e alla fotografia di propaganda del nazismo, oppure alla cultura visuale sovietica all'epoca di Stalin o semplicemente a tutta la fotografia di regime che circola a tutt'oggi per promuovere personaggi dubbi e politiche personalistiche.

### **Le potenzialità della fotografia: l'ermeneutica fenomenologica**

Per sfuggire a questo meccanismo, il fotografo non asservito si dovrà sforzare «di produrre informazioni impreviste, di estrarre, cioè, qualcosa dall'apparecchio e di mettere in immagine ciò che non figura nel suo programma»<sup>9</sup>. Una filosofia della fotografia è necessaria affinché il fotografo recuperi la sua coscienza critica e trovi il suo spazio di libertà “lottando” contro le possibilità dell'apparecchio, per fotografare l'improbabile, l'imprevisto che sfugge alla manipolazione dell'oligarchia che controlla la decodificazione del simbolo attraverso la programmazione. In tal modo, per dirla con Flusser, si avrà una fotografia informativa e non ridondante. Si avrà una fotografia e non una semplice immagine tecnica. La fotografia infatti è l'impegno dello sguardo che cerca di cogliere il senso dello spazio e dei suoi oggetti, il loro segreto letteralmente indicibile e tuttavia osservabile, immaginabile.

In tal senso opera una vera e propria *epoché* (ἐποχή, *sospensione*), una sospensione

---

<sup>8</sup> HUIZINGA J., *Homo ludens*, cit., p. 29.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 110-111.



© J. Saudek, *Hungry for a touch* (1971)

dell'oggettività per permetterci di comprendere ciò che appartiene a noi della realtà che ci sta di fronte e ciò che invece è altro da noi. Insomma induce a una vera e propria azione fenomenologica che ci rende protagonisti attivi del reale. Fenomenologia ed ermeneutica sono le modalità attraverso le quali l'uomo ha piena consapevolezza del suo vivere nel mondo. Strumenti inconsapevoli, ma necessari e fondanti per poter essere sempre presenti a noi stessi e per poter agire in modo pienamente autonomo. Sono proprio le modalità che la nostra società vorrebbe annichilire.

Che cosa è la fenomenologia? È «ogni esibizione dell'ente così come esso si manifesta in se stesso»<sup>10</sup>. In tal senso la fenomenologia è innanzitutto un metodo che tiene conto di un dato imprescindibile: l'uomo è un essere situato, un individuo spaziotemporalmente determinato, condizionato, aperto. Per poter cogliere qualsiasi ente nella sua datità bisognerà dunque ben individuare quanto appartiene all'oggetto e quanto al soggetto, sospendendo la nostra automatica attività categoriale e predicativa e cercando di giungere a un conoscere puro, antepredicativo e precategoriale. In tal modo all'atto di interpretare - quello ermeneutico - si associa la piena consapevolezza di quanto si mostra a noi nella sua datità e di quanto invece è già compreso nel nostro bagaglio di categorie e di predicati a priori attraverso i quali comprendiamo il mondo. Se non ci attiviamo attraverso un'ermeneutica fenomenologica lasciamo che siano altri a interpretare per noi e a fondare la nostra conoscenza. La fotografia - e non l'immagine tecnica - potrebbe aiutare in questo processo di decrittazione del reale, ponendoci nella condizione di essere protagonisti attivi e non spettatori passivi. Essa mette tra

<sup>10</sup> HEIDEGGER M., *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, trad. it. P. Chiodi, rivista da F. Volpi, Longanesi, Milano 2011, §7c, p. 50.

parentesi la realtà mondana, donandoci una prospettiva attraverso la quale ci facciamo interpreti.

Jan Saudek, ceco di origine ebraica, è un fotografo concettuale. Non soltanto costruisce le sue foto ma ritocca l'immagine attraverso tecniche di postproduzione o modalità pittorialiste. Eppure non controlla il messaggio. Sovverte il reale conosciuto, piuttosto, oppure avverte che è una nostra costruzione. *Hungry For Your Touch* (1971) è forse l'emblema di questa costruzione del mondo che in noi è inconsapevole ma che permette la visibilità dell'inemendabile. La foto evoca la connessione con la *Creazione di Adamo* (1511) di Michelangelo. Dio non sfiora Adamo, che tende la sua mano verso di lui, ma pur nonostante gli dà la vita. Lo crea. Adamo è l'uomo, l'immagine originaria dell'esserci nel momento in cui l'idea divina si attualizza. Saudek ricapitola quest'atto creativo. Il bianco e nero rende essenziale la realtà che emerge. La porta nello sfondo si apre alla luce, ma l'osservatore è dentro e vede nella penombra. Guarda, dall'interno, un interno architettonico: una stanza disadorna, lugubre, desolata, imbrattata. Le mani in primo piano sono come quelle di Dio e Adamo, ma qui sono di un uomo e di una donna, ognuno dei due il dio e l'Adamo per l'altro e dell'altro. Il pavimento è in legno. L'asse di simmetria divide, drammaticamente e definitivamente, anche l'uomo e la donna, generando desiderio, dolore, passione, vicinanza, perturbamento, tormento, sofferenza, trasporto, gioia, slancio, impulso; ma scomparendo nei pressi della porta - inghiottita da un fascio accecante di luce - genera anche speranza. In una parola il mondo che costruiamo quando amiamo. Ancora un'altra fotografia di Saudek: *David, Lonely Forever* (1969). Un bambino cammina con una valigia su una strada: un terreno battuto che sembra un'unica cosa con il cielo sovrastante. È l'emblema del nostro stare sulla terra, della nostra gettatezza originaria, del nostro viaggio esistenziale.

L'immagine ci costringe comunque a riflettere sui rapporti dell'uomo con la natura (una natura "matrigna" a giudicare dall'aspetto minaccioso del cielo coperto di nubi cariche di tempesta); ci costringe a riconsiderare con un brivido la nostra relazione con il costruito (i segni più evidenti della presenza umana), che più cupo e privo di speranza non potrebbe apparire: non si vedono porte aperte, accoglienti, e nemmeno la luce di una finestra, che mostri un segno almeno di vita in questa ormai prossima apocalisse. In un tale contesto (che è forse quello che noi tutti stiamo costruendo e lasciando alle prossime generazioni) basterà il contenuto di un cestino da merenda a garantire la salvezza di questo sconosciuto fanciullo? Vorremmo fermarlo, aiutarlo, almeno avvertirlo delle spaventose difficoltà di sopravvivenza, che dovrà inevitabilmente affrontare: un lungo viaggio l'attende e, forse, la prospettiva di una duratura emarginazione<sup>11</sup>.

Che quella di Saudek sia fotografia in senso filosofico si denota dalla sua architettura. Il soggetto non è mai l'unico protagonista della foto. Nella costruzione dell'immagine ogni ente presente contribuisce all'emersione di quello che Ronald Barthes chiamava *punctum*. Il suo coglimento e la sua interpretazione dipendono da noi.

Ai toni lividi e scuri del cielo si contrappone il fondo stradale segnato dalle tracce dei carri e caratterizzato da un colore violento e innaturale

---

11 CIARCIA S., «David, lonely Forever. Commento», in *Gente di Fotografia*, n. 56, Settembre 2013 p. 119.





© J. Saudek, *David, Lonely Forever* (1969)

dai toni accesi arancione e marrone (quasi come melma sporca di sangue). La prospettiva sembra centrale, ma la strada all'orizzonte piega decisamente a sinistra, perdendosi dietro le case: è un cammino che si annuncia incerto nel punto di arrivo e tortuoso nel suo sviluppo. Tutto ciò accentua il senso di insicurezza, turbamento e pericolosa solitudine del fanciullo. E questo fanciullo sta camminando verso casa appena in tempo per sfuggire alla tempesta o è stato appena abbandonato al suo incerto destino? Ci rendiamo conto, solo allora, di non conoscere in realtà niente di lui, né delle circostanze della scena in cui è immerso<sup>12</sup>.

### **Il vissuto di ognuno come pre-dato per interpretare la foto**

Nel 1980 Roland Barthes pubblica *La camera chiara. Note sulla fotografia*, un testo che nasceva latentemente come canto alla madre, morta qualche tempo prima. Il dato non è irrilevante, poiché è proprio attraverso questo evento drammatico che Barthes riesce a comprendere il *quid* che rende una foto tale e non una semplice immagine tecnica. Il suo vissuto costituiva, insomma, la pre-comprensione intorno all'interpretando, all'oggetto del suo domandare e dunque della sua ricerca, e dava luogo a un vero e proprio circolo ermeneutico in cui si nascondeva la «possibilità positiva del conoscere originario, che è afferrata in modo genuino solo se l'interpretazione ha compreso che il suo compito primo, durevole e ultimo, è quello di non lasciarsi mai imporre pre-disponibilità, pre-veggenza e pre-cognizione dal caso o dalle opinioni comuni, ma di farle emergere dalle cose stesse, garantendosi così la scientificità del proprio tema»<sup>13</sup>. E il fenomeno – la fotografia, nei suoi significati originari – davvero è comparso da sé. Barthes indaga anzitutto l'atto fotografico denominando *operator* chi fotografa, *spectrum* il fotografato, e *spectator* chi osserva. La fotografia è infatti per Barthes «l'oggetto di tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare»<sup>14</sup>. L'area semantica dei termini usati si ampliava grazie ai significati che etimologicamente evocavano. *Spectrum* conserva uno stretto legame con il vocabolo “spettacolo” ma anche con “spettro”, perché se è vero che il fotografato fonda il contenuto artistico della foto, è pure vero che raffigura nel presente ciò che è passato, qualcosa che non c'è più: è «il ritorno del morto»<sup>15</sup>. La fotografia ha in sé, dunque, una condizione strabica, folle, che è la sua condizione naturale, allucinatoria, iconica: *ciò che è stato non è qui; è qui ciò che non è più*. L'elemento che punge, che colpisce, che ferisce – il *punctum* – di una fotografia è lo scarto determinato dalla convivenza di questi estremi: una contraddizione che si risolve in un unico segno da cui lo *spectator* è travolto, modificato, rapito. Il *punctum* però non è coglibile in tutte le foto, ma soltanto in quella che Barthes chiama la foto essenziale: «La scienza impossibile dell'essere unico»<sup>16</sup>. Essa riesce a dire dello *spectrum* la sua essenza, la sua *aria*, attraverso il varco creato dal *punctum*, che nel suo significato etimologico può essere non soltanto “puntura” o “ferita” ma anche “punto” o “macchiolina”, qualcosa di irrilevante insomma che opera però potentemente, irrazionalmente, sacralmente. Non ha nulla a che fare con lo *studium*, con quella sorta di interesse che spinge lo *spectator* all'osservazione razionale di ciò che gli piace. Il *punctum*

12 *Ibidem*

13 HEIDEGGER M., *Essere e tempo*, cit., p. 189

14 BARTHES R., *La camera chiara. Note sulla fotografia* (*La Chambre claire. Note sur la photographie*), trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, p. 11.

15 *Ibidem*

16 *Ivi*, p. 72.

trafigge senza alcuna richiesta. Giunge inatteso. La direzione che dallo *spectator* va allo *studium* è capovolta: è il *punctum* che va verso lo *spectator* e non viceversa. Se non è presente il *punctum*, la fotografia da essenziale si fa *unaria*. In questo caso «le foto sono recepite (d'un sol colpo) e basta»<sup>17</sup>.

Ma in che cosa consiste la potenza della fotografia *essenziale*?

L'uomo, di quel ruscello che è la vita della mente, ferma soltanto i momenti più profondi e incisivi, molti di quelli felici, quasi tutti quelli drammatici o dolorosi. Il resto non viene conservato. Come sostiene Vilem Flusser, ci si oppone a quest'entropia naturale, che getta gran parte del vissuto nella dimenticanza, attraverso un sistema mnemonico non naturale, in una parola, culturale. La fotografia, così come la scrittura e tutte le altre arti, ha questa funzione: conservare in un modo diverso.

Noi giochiamo con cose in continua sparizione e, una volta sparite, è impossibile farle rivivere, non si può ritoccare il soggetto. [...] Lo scrittore ha il tempo di riflettere prima di dar forma alla parola e di stenderla sulla carta, può legarla a tanti motivi, ci sono momenti in cui il cervello dimentica, cede. Per noi quello che sparisce è perduto per sempre: angoscia tutta nostra e nostra essenziale originalità di mestiere<sup>18</sup>.

In un fluire continuo di eventi, la fotografia è ciò che incide nel tempo della memoria e che conserva. Questa attività documentaria non esaurisce le sue potenzialità, ne costituisce la trama ma non il tessuto che, pur rimanendo sempre legato al tempo, ne determina la durata. Se si limitasse all'informazione sarebbe corruttibile tanto quanto l'evento di cui è testimonianza. La fotografia che conserva - come quella *essenziale* - è un'opera in movimento, per dirla con Eco, il cui senso rimane sempre aperto poiché è passibile di un'infinità di letture. Ha una funzione suggestiva ed estetica «in cui il rimando semantico non si consuma nel riferimento al denotatum, ma si arricchisce continuamente ogni qual volta sia fruito godendo il suo insostituibile incorporarsi nel materiale di cui si struttura; il significato rimbalza continuamente sul significante e si arricchisce di nuovi echi; e tutto questo non avviene per un miracolo inspiegabile ma per la stessa natura interattiva del rapporto gnoseologico, tale quale è spiegabile in termini psicologici, intendendo cioè il segno linguistico in termini di "campo di stimoli"»<sup>19</sup>.

La lettura è un gesto ermeneutico che coinvolge più elementi: i segni, lo strumento, l'esecutore, il lettore, il significato, il contenuto, il senso. La lettura in sé, però, è anche un fatto privatissimo. Per quanto necessiti di strumenti di decodifica del segno, di comprensione del contenuto, di condivisione del significato, il senso è *appartentivo*, si traduce nel privato, nella sfera di appartenenza del soggetto. È ciò che colpisce, ciò che diventa *nostro*, ciò che non si dimentica, anche quando si dissocerà dal significato: un sapore di cui, dal momento che ci appartiene, profumerà la nostra identità e la nostra disposizione emotiva o *Stimmung*.

Il senso, in qualche modo, è in ciò che Barthes chiamava *punctum*: quell'elemento della fotografia che ferisce, che crea turbamento, che rapisce l'attenzione, che per altri potrebbe essere un dettaglio trascurato, ma che in quel lettore - in quel particolare *spectator* - apre un varco, diventa via maestra per entrare in contatto

17 Ivi, p. 42.

18 *Ibidem*

19 Eco U., *Opera aperta*, cit., pp. 84-85. Chiaramente le analisi di Eco si riferiscono alle diverse funzioni di un messaggio linguistico e non alla fotografia.

con le proprie *Erlebnisse*, con le proprie esperienze vissute, per leggere attraverso esse l'essenza dello *spectrum*. È attraverso il *punctum* che scorgo un senso nella foto, che è mio, che *si fa* mio. Ma in che modo? È la nostra *Stimmung* a cogliere il *punctum* ma è il nostro vissuto a pre-comprenderlo, a costituire il pre-dato necessario all'interpretazione del fenomeno. Si tratta di un vero e proprio circolo: un dettaglio della fotografia ci colpisce e ci attiva emotivamente, spingendoci a una comprensione che passa attraverso le nostre esperienze vissute e che arricchirà i nostri pre-dati. Il *punctum* è l'essenza della foto, un *quid incognitum* che ognuno traduce a suo modo. La possibilità di senso di una fotografia dipende, dunque, certamente dall'osservatore, ma tuttavia il *quid* è nella foto e si offre a una pluralità di punti di vista.

L'opera in movimento, insomma, è possibilità di una molteplicità di interventi personali ma non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore<sup>20</sup>.

In quanto *spectator* guardiamo dalla prospettiva dell'*operator*, ci facciamo possedere dal suo spettro per il tempo dell'osservazione, ma è la nostra tonalità emotiva - che intride le *erlebnisse* - che avverte il *punctum* consentendoci di sospendere il senso altrui e di cogliere noi stessi e il fenomeno. Per tale motivo forse Medardo Rosso amava fotografare le sue sculture per lasciare agli osservatori delle sue opere, «ai posteri l'indicazione (l'unica valida) dell'esatto punto di vista e dell'esatta illuminazione»<sup>21</sup>. Un'operazione destinata al fallimento, poiché l'essenza della fotografia trascende l'*operator* stesso e il fotografato nella sua realtà di cosa; il *punctum* non ha nulla a che fare con la prospettiva e con gli enti reali, il dettaglio che lo provoca non può essere fotografato volontariamente. Se l'*operator* si pone come obiettivo la semplice mimesi del reale o la trasposizione di un significato in immagine, allora lo scacco è in agguato; se invece il suo obbiettivo prende di mira ciò che il suo occhio di artista vede senza alcun altro scopo se non questo, allora la possibilità che il fenomeno appaia nella sua essenza è alta. Farci possedere dal suo spettro significherà in tal caso farci attraversare dallo *spectrum*.

Consideriamo due fotografie: quella che Barthes chiama *la Fotografia del Giardino d'Inverno* e *Vue de Brie* di Henry Cartier-Bresson.

Il dolore per la perdita di sua madre spinge Barthes a cercarla tra le foto di famiglia. Nessuna immagine però sembra parlargli di lei, la riconosceva certo ma «differenzialmente, non essenzialmente»<sup>22</sup> fino a quando non trovò una fotografia che la ritraeva bambina.

Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, con gli angoli smangiucchiati, d'un color seppia smorto, essa mostrava solo due bambini in piedi, che facevano gruppo, all'estremità di un ponticello di legno in un Giardino d'Inverno col tetto a vetri. [...] Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. [...] la mia afflizione esigeva un'immagine giusta, un'immagine che fosse al tempo stesso giustizia e giustezza: giusto un'immagine, ma un'immagine giusta. Tale era per me la Fotografia del Giardino d'Inverno. [...] Quella foto riuniva

20 Ivi, p. 58.

21 MALTESE C., *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, p. 241.

22 BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 67.





© H. Cartier-Bresson, *Vue de Brie* (1968)

tutti i predicati possibili di cui era costituito l'essere di mia madre. [...] essa realizzava per me, utopisticamente, *la scienza impossibile dell'essere unico*<sup>23</sup>.

L'osservazione della *Fotografia del Giardino d'Inverno* non potrebbe in nessun caso provocare lo stesso effetto che generò in Barthes, poiché ogni foto –soprattutto quella *essenziale* che riesce a dire attraverso il varco del *punctum*- è un campo semantico che dà luogo a «una serie di connotazioni che vanno molto al di là di ciò che [...] denota». Il fotografo evita, in modo del tutto naturale, la dispersione del campo semantico indirizzando l'osservatore verso il suo punto di vista, ma di fatto «la diversa referenzialità dell'espressione non risiede [...] nell'espressione stessa, ma nel ricettore»<sup>24</sup>. In presenza del *punctum* - che colpisce, "ferisce", a una prima occhiata - il ricettore innesca un'osservazione attenta, che ha qualcosa di simile al movimento entropatico: «"Entropatia" o "empatia" in questo contesto pertanto dicono di un movimento del soggetto che cerca l'"interiore", ciò che del visibile resta sottratto alla visibilità; e denotano un'unificazione o "immedesimazione"»<sup>25</sup>. La foto acquista per ogni osservatore un senso unico che non è riducibile alla forma del referente o al contrario all'indeterminazione del *denotatum*. Il fruitore va oltre, grazie all'artisticità del fotografo - di cui in qualche modo "veste i panni" -, ma non coglie le sue *erlebnisse*; non è con l'intersoggettività dell'autore che si immedesima ma con l'oggetto a lui trascendente che è nella foto, cogliendo indirettamente il *proprium* del referente attraverso l'accesso diretto alle proprie *erlebnisse* che fungono da specchio emotivo. Distacco, immedesimazione, conoscenza, pathos, ferita, soggettività, intersoggettività, specchio emotivo: tutto quello che emerge in questa azione ermeneutica rimanda al fenomeno empatico,

<sup>23</sup> Ivi, pp. 69-72.

<sup>24</sup> Eco U., *Opera aperta*, cit., p. 77.

<sup>25</sup> BELLINGRERI A., *Per una pedagogia dell'empatia*, Vita e Pensiero, Milano 2005, p. 37.

inteso come oltrepassamento della sfera soggettiva e facoltà gnoseologica.

Il senso, insomma, che leggiamo, lo comprendiamo compenetrandoci, immedesimandoci; esso entra in *noi*, incarnandosi nella nostra identità.

Prendiamo un'altra foto, una delle tante di Cartier-Bresson: *Vue de Brie* (1968). Si vedono due filari di alberi allineati e una strada in un campo aperto.

Proviamo a fare un esperimento mentale. Mi pongo come osservatore usando il mio vissuto per questo scopo. Chi legge la foto, dopo averne descritto le caratteristiche, si concentrerà sul dettaglio che lo colpisce. La non centralità del viale alberato, per esempio, rispetto al paesaggio raccolto nel rettangolo è il primo particolare che è comparso davanti ai miei occhi. Per quale motivo? Probabilmente per il legame immediato che ho avvertito leggendola: me l'ha fatta riconoscere. Ho ritrovato nella mia memoria una strada agrigentina, proprio sotto la Valle dei templi, che nel tratto finale era costeggiata da due filari di eucalipti che impedivano la vista del paesaggio intorno. Una galleria piena di ombre che all'entrata affievoliva l'intensità della luce solare e all'uscita mi consegnava alla gloria antica dei miei avi lasciando che la maestosità dei templi riapparisse ai miei occhi. E se penso a come mi sono sempre rappresentata la vita, non potrei che far ricorso a quest'immagine: una galleria di alberi che costeggia una strada in cui il volto dell'ignoto, dell'inatteso fa breccia nella distesa di annoiato noto per donarmi ancora il piacere della meraviglia che attende al di là. Il *punctum* dunque, per me, nella foto di Cartier-Bresson si apriva in quel dettaglio per altri trascurabile, che mi ha restituito la possibilità di guardarmi dentro, di scoprire di me qualcosa che già conoscevo ma che avevo trascurato ed è attraverso quest'emozione che l'essenzialità della foto è emersa, si è presentata a me, si è fatta riconoscere, mi ha permesso di cogliere il suo *stato di essere* e non il suo *stato di cose*. *Vue de Brie*, però, possiede un *punctum* per tutti, diverso per tutti, ma presente per tutti. E non può essere ridotto allo *studium*, che ne rintraccerebbe gli elementi formali, la qualità, la tecnica, la geometria complessa. È proprio questa presenza -ineffabile o declinabile attraverso i vissuti dei singoli ricettori- che definisce l'artisticità della fotografia, la sua apertura e, di conseguenza, la sua possibile connotazione a partire dal punto di vista offerto dal suo autore, che non orienta il nostro sguardo, ma stimola la nostra riflessione promuovendo un atto di pensiero deliberato e volontario. L'universalità del *punctum* si perde nella particolarità del dettaglio che si amplifica nello *spectator*, eppur rimane nella totalità dell'immagine come un senso impercettibile - superumano - che invade la foto e ne rende la sua divinità - tutt'umana - necessariamente reale. Questo accade quando l'*operator* è colto da *mania*, da divina follia, come vedremo nel capitolo VII. Nel silenzio dell'osservazione intima è possibile attivare la decrittazione del suo messaggio.

### **L'intenzionalità del fotografo: fotografia vs pittura**

C'è nella fotografia una democraticità, magari solo illusoria, che sembra porla alla portata di tutti. Intendo riferirmi non tanto alla disponibilità della macchina -che come vedremo nel prossimo capitolo nasconde una certa pericolosità-, quanto invece alla possibilità che essa possa essere un utile strumento per imparare a "guardare" il mondo e un prodotto culturale interpretabile da tutti. Nell'azione ermeneutica il pre-dato necessario è la nostra esperienza esistenziale. La fotografia si presenta a noi e noi la leggiamo automaticamente, poiché sarà

sempre presente un livello di interpretabilità che ne consentirà la fruizione o una didascalia che permetterà a tutti di conoscere il fenomeno ritratto. Ma il processo interpretativo è condizionato da un'altra caratteristica della fotografia, da cui deriva il suo potere di fascinazione e di incanto: la sua aderenza al reale. Tra la fotografia e il ricettore è ravvisabile una sorta di metacomunicazione che fonda l'interessante dell'azione ermeneutica e che è dovuta all'intenzionalità del fotografo, sempre indirizzata al reale (anche quando non vuole rappresentarlo). Esso è il fondo residuo ineliminabile, lo zoccolo duro inamovibile da cui si dipartono i significati della fotografia e che ne determina anche la tipologia. La distanza, l'assenza, la costruzione, la manipolazione, la presenza, la riduzione, la contraffazione, la copia, l'imitazione sono particolarità sempre riferibili al reale, su cui la fotografia costruisce dunque le sue caratteristiche tipologiche e stilistiche. Essa si comporta esattamente come un'immagine mentale rispetto al suo oggetto. L'oggetto intenzionale della fotografia è il reale, su di esso il fotografo lancia le sue "esche intenzionali", quello che trae può anche distanziarsene totalmente, ma è comunque in quel mare che pesca. La fotografia è il modo di pensare la realtà del fotografo.

La struttura generale dell'intenzionalità si può riassumere come relazione tra un Soggetto, il suo Modo intenzionale e un Contenuto. L'*intentio* è l'oggetto di uno stato mentale, qualcosa a cui la mente mira, ciò che sta dinanzi a essa e verso cui si indirizza. I fenomeni mentali, infatti, si caratterizzano per la direzionalità e per l'attesa. La prima è il tendere della mente a qualcosa (pensare, prevedere, sperare, temere, gioire, addolorarsi, percepire sono tutti fenomeni diretti verso un oggetto mentale). L'attesa consiste nel fatto che gli oggetti verso cui la mente è diretta non sono mai neutrali, nudi, ma si collocano in un contesto d'attesa che contribuisce a dare loro senso. Un oggetto intenzionale è, insomma, ciò a cui si sta pensando, ciò verso cui la mente è rivolta. Pensare non significa rappresentare il mondo nello specchio della mente ma lanciare sulla realtà delle esche intenzionali con le quali la mente pesca dalla materia i suoi significati. Il pensare si fonda infatti sul bisogno che l'umano ha di cogliere i significati degli oggetti e degli eventi<sup>26</sup>.

Non è così per l'arte pittorica: un dipinto non si interpreta a partire dalla propria esperienza personale e dal rapporto che intrattiene con il reale. È proprio da questo scarto interpretativo che possiamo comprendere in modo più specifico la differenza tra pittura e fotografia. Facciamo un esperimento con due immagini i cui soggetti sono simili e con le quali dovremmo attivarci, dal punto di vista ermeneutico, con modalità analoghe. Nella pagina successiva ci sono due nature morte: una è di Caravaggio, *Canestra di frutta* (1599), l'altra del barone Adolf de Meyer, *Still life* (1908)<sup>27</sup>. Il soggetto è, in entrambi i casi, un canestro di frutta ritratto in maniera fortemente naturalistica. Non dimentichiamo che Caravaggio usava modelli reali per dipingere. Dal punto di vista della rappresentazione della realtà, dunque, ambedue gli artisti hanno svolto egregiamente il loro compito, anche se non era certamente soltanto questa l'intenzione degli autori. Di più: il confronto rischia di ribaltare l'asserto della superiore capacità di mimesis della fotografia rispetto alla pittura. Il canestro di Caravaggio è assai più speculare

26 BIUSO A. G., *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009, pp. 23-24.

27 Ovvio il rimando al genere fotografico *Still life* che in quegli anni stava ricevendo un certo riconoscimento.



© A. De Meyer, *Still Life* (1908)



Caravaggio, *Canestra di frutta* (1599)

alla realtà di quanto non sia la fotografia di De Meyer, più reale rispetto alla natura morta con riflesso del fotografo. La foto, dal canto suo, trascina dentro “un qualcosa” di immediatamente inafferrabile, molto più di quanto non faccia il canestro di Caravaggio. Freud lo avrebbe definito *Unheimliche*, -il perturbante- qualcosa di familiare ed estraneo al contempo: «Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»<sup>28</sup>.

Dobbiamo supporre però che l'intento di Caravaggio e De Meyer andasse ben oltre la semplice volontà di rispecchiamento del reale e, considerando il contenuto di senso tanto lapalissiano, evidentemente lo scopo era di ritrarre qualcosa che per l'osservatore fosse immediatamente e manifestamente bello attraverso cui far viaggiare il messaggio implicito. Vediamo di cogliere dunque il contenuto implicito attraverso l'osservazione dell'oggetto realisticamente ritratto.

Nel dipinto caravaggesco<sup>29</sup> è rintracciabile l'idea rivoluzionaria che nel Novecento diverrà principio fondante di una certa arte che giunge sino al provocatorio: la promozione ontologica di enti poveri o marginali a cui viene riconosciuto – nell'atto di rappresentarli – la stessa dignità di soggetti tradizionali, di figure umane, eroiche, divine, mitiche, o di oggetti matericamente importanti, la cui essenza ontica contempla già il “diritto” di riempire la scena. Nel quadro in analisi il canestro è il protagonista assoluto e lo è con la sua frutta modesta che però riempie il centro. Tutto il resto è escluso, diviene inessenziale oppure è stato ritenuto di disturbo alla visione. Ma concentriamoci sulla frutta, sul messaggio implicito che giunge a noi attraverso la bellezza dell'immagine. Questa natura morta, così povera, non ci insegna forse molto di più sulla vita dell'eterea e irraggiungibile grazia, dell'eterna e perfetta giovinezza dei personaggi che avevano sino allora affollato i dipinti? Non è un invito forse a cogliere nella mela bacata, nelle foglie macchiate, accartocciate eppur vive, il bello nella dissoluzione, nel divenire necessario delle cose, anche per abitare una diversa prospettiva della morte? Ma possiamo spingerci anche più in là: attraverso questa consapevolezza, non giungiamo forse a cogliere il dono che è il tempo a nostra disposizione? Questa frutta, queste foglie, il canestro nella sua datità ci danno in fondo un diverso metro di riferimento per giudicare la qualità dell'umana quotidianità. Caravaggio colloca il paniere all'altezza dei nostri occhi: vuole forse rivendicare orgogliosamente questa «parità» con l'osservatore. Il piano di appoggio è appena accennato. Il canestro impone allo sguardo dell'osservatore la riflessione sui possibili significati impliciti e la ricostruzione fantastica del possibile contesto di riferimento. Chi potrebbe stare al desco che ospita questo canestro di buona fattura, ben intrecciato, ricolmo di frutta? Un nobile, un cardinale, un borghese? Qual è questo intorno dalla cui visione siamo esclusi? Chi lo abita? Quello che non è presente, che non c'è, richiede comunque un riconoscimento impossibile. È l'assenza che parla. Qualcosa di simile accade nella foto di De Meyer. Non c'è più parità tra il cesto e chi lo guarda. L'osservatore predomina, osserva dall'alto in basso il canestro pieno di grappoli d'uva, che qui è spostato rispetto al centro, la sua immagine è “tagliata”, riempie l'angolo destro in alto. La foto è “monca”, inafferrabile nella sua interezza. L'uso dell'obiettivo sfocato impedisce volutamente la nitidezza dell'immagine. Di nuovo ritornano gli interrogativi, anche stimolati dalla qualità del cesto, qui di modesta fattura. Si riconosce un

28 FREUD S., «Il perturbante» (*Das Unheimliche*), in Id., *Opere* (1917-1923), vol. IX, trad. it. di S. Daniele, a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1980, p. 82.

29 Per la descrizione delle due immagini, che seguirà, devo ringraziare Saverio Ciarcia per il suo prezioso contributo, senza il quale molti particolari mi sarebbero sfuggiti e il senso generale non sarebbe stato colto.

asse orizzontale nella composizione, coincidente con la linea di contatto tra la base della cesta e la sua ombra. È un riflesso che si staglia sul piano d'appoggio, una superficie specchiante, rifinita, preziosa. Non riusciamo a comprendere se si tratta di un tavolo o di un pavimento. Ogni riferimento è assente, siamo impediti nel completamento visivo. La foto ridesta con molta probabilità nella nostra memoria un interno architettonico che, pur non avendo nulla di simile con quello di de Meyer, ci collega a un nostro vissuto, forse molto lontano. Ritorniamo alla foto. Nello sfondo, l'orizzonte dell'immagine è definito da un tessuto appena smosso. Potrebbe essere un tendaggio elegante o la gonna lunga e pregiata di un abito femminile. È nota la sensibilità fotografica del barone De Meyer per le stoffe<sup>30</sup>. Oppure ci siamo ingannati e si tratta invece di una ceramica ben lavorata? Non è dato sapere, comunque. Troppo sfocato lo sfondo. Eppure è proprio lo sfondo a contenere l'imprevisto, l'inatteso che il fotografo non può controllare anche quando costruisce l'immagine, tranne se non crea una messa in scena, se non tradisce l'evento nel suo farsi, se non rompe il patto di verità con l'osservatore. Lo sfondo ci dà la misura della potenza dell'assenza che richiede la nostra attenzione, la nostra fantastica ricostruzione. Ci spingiamo a immaginare l'interno che ospita il piano d'appoggio, la gente che lo abita, la bocca che assaggerà quella frutta, le voci che riempiranno la casa. Di sicuro il contrasto tra la base specchiante e il cesto di frutta ci induce al sospetto che si possa trattare di un dono povero a un desco ricco. Povero, sì, ma non misero. Il cesto è ricolmo di grappoli d'uva. I significati impliciti aumentano. Si aggiunge il valore simbolico di questo frutto che connota trasversalmente la tradizione culturale e rituale che dalla grecità arriva alla cristianità. Il vino della messa e il vino dei culti bacchici. La scintilla divina e irrazionale – la follia, la mania – che riposa nel fondo sacro di ogni uomo. La fotografia che stiamo analizzando porta con sé però qualcosa di inavvicinabile, di imperscrutabile che ha a che fare con l'ontologico prima ancora che con l'analogico, con il culturale, con il bello.

Rifiutiamo (o abbiamo rifiutato per molti decenni) di ammettere che ci siano tracce di animismo nella nostra percezione delle immagini e nella nostra reazione a esse: non necessariamente "animismo" nel senso etnografico ottocentesco di traslazione degli spiriti verso oggetti inanimati, ma piuttosto nel senso del grado di vita o di vitalità che si crede immanente a un'immagine<sup>31</sup>.

La foto di De Meyer sembra *animata* dallo spirito del tempo, ha la strana e inquietante potenza di farci divenire dei voyeur: scrutiamo il tempo a insaputa del tempo, sfidiamo l'irreversibilità pur sapendo di esservi gettati, entriamo in un interno abitato da fantasmi, spiamo uno spazio in cui tutti sono morti. Il perturbamento nasce dunque da questo "animismo", dal "grado di vita" che percepiamo nella fotografia, che ci pervade, che ci fa reagire, che ci interpella, che ci assale, che ci modifica, che ci attraversa. Al contempo è l'oscillazione spietata tra i due corni del dialogo che noi intratteniamo con l'immagine a destare il nostro stupore e ad attivare il nostro perturbamento: passato-presente, morto-vivo,

30 «Le riviste di moda furono le prime a servirsi regolarmente della fotografia. "Vogue" cominciò a pubblicare nel 1913 fotografie scattate espressamente per la rivista dal barone A. de Meyer; egli creò un nuovo stile presentando l'eleganza dei modelli con particolare sensibilità fotografica per i tessuti», NEWHALL B., *Storia della fotografia (The History of Photography)*, trad. it. L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1984, p. 384.

31 FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico (The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response)*, trad. it. G. Perini, Einaudi, Torino 2009, p. 55.

realtà-copia, qui-là, apparenza-essenza, locale-globale, sfondo-protagonista, etc. Non riusciamo a star fermi, subiamo costantemente lo scacco dell'impossibile che diviene possibile e che sostiene il nostro sguardo: siamo là pur essendo qua.

Andiamo oltre. Nella scelta tra due immagini fantastiche, una pittorica e una fotografica, che ci restituirebbero il volto di un personaggio noto a noi familiare, non avremmo dubbi sul da farsi:

Tra due alternative fantastiche, quella di un Holbein il Giovane vissuto abbastanza a lungo per poter fare il ritratto di Shakespeare o quella di un prototipo della macchina fotografica inventato talmente in anticipo da riuscire a fotografarlo, la grande maggioranza dei «bardolatri» sceglierebbe la fotografia. Non solo perché, presumibilmente, mostrerebbe com'era in realtà Shakespeare, ma perché, anche se l'ipotetica fotografia fosse sbiadita e appena leggibile, una mera ombra brunastra, la preferiremmo con ogni probabilità a un ennesimo splendido Holbein. Avere una fotografia di Shakespeare sarebbe come avere un chiodo della Vera Croce<sup>32</sup>.

Ma perché e come mai preferiamo la fotografia? Il motivo non ha a che fare soltanto col rimando alla realtà ma con quel residuo magico che ancora oggi le attribuiamo e che ci induce a credere che non si tratti soltanto di una copia della realtà. Balzac aveva ipotizzato una Teoria degli spettri secondo la quale ogni individuo era composto da una serie di sovrapposte membrane spettrali che il dagherrotipo "rubava" in modo definitivo annettendole all'immagine.

Dunque, secondo Balzac, ogni corpo, in natura, è composto da serie di spettri, in strati sovrapposti all'infinito, stratificati in membrane infinitesimali, in tutti i sensi in cui si attua la percezione ottica. Non essendo consentito all'uomo di creare –ovvero costituire una cosa solida da un'apparizione, dall'impalpabile, ossia dal *nulla* fare una *cosa*-, ogni operazione daguerriana interveniva a rivelare, distaccava e tratteneva, annettendoselo, uno degli strati del corpo fotografato. Ne deriva per detto corpo, a ogni operazione ripetuta, l'evidente perdita d'uno degli spettri, ossia di una parte fondamentale della sua essenza costitutiva. Si produceva una perdita assoluta, definitiva, oppure questa perdita parziale veniva in seguito recuperata nel mistero di una riproduzione più o meno istantanea della materia spettrale? Suppongo che Balzac, una volta partito, non fosse uomo da fermarsi su una così propizia strada e che quindi dovesse arrivare fino in fondo alla sua ipotesi. Ma questo secondo punto non fu mai, per noi, argomento di conversazione<sup>33</sup>.

È abbastanza evidente che una simile idea non può che farci sorridere al pari di Nadar. Eppure, come ha sostenuto Susan Sontag, rimane in noi un'ombra di questo convincimento che si traduce nella fotografia in una traccia «di magia: per esempio nella nostra riluttanza a strappare o a gettar via la foto di una persona amata, soprattutto se morta o lontana. Farlo è un gesto crudele di rifiuto»<sup>34</sup>. Spesso quando finisce una storia d'amore strappare le foto è un atto liberatorio, non soltanto per non *vedere* più l'amato, ma anche e soprattutto per

32 SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 132.

33 NADAR F., *Quando ero fotografo (Quand j'étais photographe)*, trad. S. Santuari, Abscondita, Milano 2010, p. 14.

34 SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, cit., p. 138.



*distruggere, annichilire* quello che ancora sentiamo. Operiamo un vero e proprio *rito dissacratorio*. Chiaramente questo accade perché assegniamo alla fotografia un valore superiore alla semplice mimesi, al semplice rispecchiamento della realtà. Era questa la concezione iniziale che si aveva della fotografia che conduceva a speculazioni che davano «per acquisita l'intelligibilità inerente alla traccia fotografica [...] ovvero la traccia fisiognomica e il suo potere di rivelazione, così come il potere della luce di trasmettere l'invisibile e di comunicarlo ai fenomeni»<sup>35</sup>. Così come «la scrittura è la trascrizione di un pensiero, e non semplicemente la traccia di un oggetto materiale. Allo stesso modo anche il tipo di traccia fotografica [...] deve essere una trascrizione del pensiero, o almeno di fenomeni psicologici solitamente nascosti»<sup>36</sup>. Il pensiero che trascrive la foto è ovviamente quello della Natura, tanto che Talbot definiva la fotografia *la matita della natura*. A questo modo di pensare siamo ancora *profondamente* legati, sebbene sappiamo che la fotografia nella fase di postproduzione può subire una radicale manipolazione e che dunque possa non restituirci quella registrazione fedele del reale che da essa ci si attende anche quando è costruita. Il patto di fiducia tra il fotografo e l'osservatore è dato per scontato. Se si rompe, il perturbante si smorza, perché si perde "il familiare". Ritorniamo a Caravaggio e a de Meyer. Tutte le supposizioni fatte sul canestro caravaggesco si fondano sulla certezza che non c'era nessun contesto reale al quale apparteneva il cesto di frutta. Abbiamo ipotizzato la sua possibile collocazione, la sua possibile "destinalità". Abbiamo ragionato *come se* fosse reale. Con De Meyer la storia è diversa. Il *come se* è sostituito da un *certamente*. Qualcosa si rompe non appena si scopre che le nostre supposizioni mancano di un dato fondamentale, però. De Meyer fu un rappresentante importante del genere *Still life*, ma creava le sue composizioni di nature morte, riponendo una lastra di cristallo su un tavolo. Quella superficie, dunque, che sembrava la chiave per leggere il passato, invece, era messa lì ad arte. «La trasparenza del vaso e del cristallo, i riflessi, la messa a fuoco diffusa eliminavano il senso di profondità o di collocazione nello spazio. Contrastavano con la delicatezza delle luci brillanti i neri decisi [...]». Un critico lamentava "lo sforzo necessario per 'entrare' nell'atmosfera della lastra di cristallo sulla quale è appoggiato un melone nero". Questi studi di nature morte erano tutt'altro che convenzionali, e non era facile capirle»<sup>37</sup>. Questa nuova consapevolezza che cosa fa cambiare nel nostro modo di percepire l'immagine di de Meyer? Il patto di fiducia si è spezzato? Eppure anche il contesto che Caravaggio dipingeva non era reale. Alla foto chiediamo di più. Al fotografo chiediamo di più. Un rispetto - non dell'azione, non dell'atteggiamento, non del rappresentato - ma del tempo e dello spazio che quell'azione, quell'atteggiamento, quel rappresentato accolgono, per poterci consentire di dare un'occhiata all'irreversibile, di poterlo abitare per il tempo del perturbamento. Un rispetto per l'evento, insomma, anche quando l'azione è costruita. La fotografia è un certificato di presenza di quanto rappresentato in uno spazio che accoglie e si fa detentore della verità dell'evento ritratto. Lo sfondo dunque, in questo caso e in molti altri, acquista lo statuto più importante: è testimone dell'accaduto, anche se è un accaduto costruito, provocato. Di più: conserva la maggior parte dell'implicito nascosto nella foto. Ci serviamo del fondale per comprendere il protagonista. Se il fotografo tradisce questa nostra fiducia, tradisce anche l'evento provocando nell'osservatore la

35 KRAUSS R., *Teoria e storia della fotografia (Le Photographique)*, trad. di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000, p. 21.

36 Ivi, p. 20.

37 Ivi, p. 230.





© August Sander - Michael Somorff



delusione, una sorta di «vuoto ontologico». Un effetto molto simile a quello che accade di fronte ai *trompe-l'œil*. Oscar Meo ne spiega la dinamica della fruizione rispetto all'opera d'arte:

Quando si accosta a un'opera d'arte il fruitore si aspetta che essa gli comunichi qualcosa di nuovo, si aspetta una sorta di *shock* emotivo, cognitivo ed esistenziale. Egli si attende in sostanza proprio la *sorpresa*, la quale può rinnovarsi ad ogni contatto successivo con la medesima opera. Si genera indubbiamente in tal modo un peculiare paradosso, in forza del quale l'attesa è davvero soddisfatta soltanto quando essa è frustrata. Senonché dalla combinazione dei due fattori non risulta affatto una sorta di nulla o di vuoto ontologico, giacché l'attesa consiste proprio nella presupposizione che si proverà sorpresa. Il vuoto ontologico lo si ha piuttosto nel caso del *trompe-l'œil*, e precisamente nel momento del *coup de théâtre* della rivelazione dell'inganno: l'oggetto illusorio resta in qualche modo sospeso tra la realtà di cui lo si credeva portatore e l'irrealtà che esso mostra di essere. Tuttavia, poiché, presa di per sé, questa irrealtà, in quanto prodotto dell'arte, costituisce una realtà al pari di quella venuta meno, ci troviamo di fronte ad un ambiguo gioco logico ed ontologico che sfocia nuovamente nel paradosso [...]. L'attesa frustrata produce sorpresa, ma quest'ultima si rivela essere a sua volta fonte di una nuova frustrazione. Ecco perché, anziché la soddisfazione connessa con la frustrazione dell'attesa estetica, il risultato della rivelazione dell'inganno è la delusione, indipendentemente dal valore artistico dell'opera<sup>38</sup>.

De Meyer non ha soltanto costruito un evento, ha sovvertito l'aggancio al reale, manipolando il contesto attraverso una contraffazione dello sfondo. La consapevolezza del rapporto che la foto di de Meyer intrattiene con il reale spazza in un sol colpo il senso di perturbamento che aveva inizialmente generato

<sup>38</sup> MEO O., *Mondi possibili*, cit., pp.95-96.

la visione e provoca delusione: *un cortocircuito con il vissuto che l'osservazione aveva evocato*. Il fruitore è deluso, pur riconoscendo la foto come un oggetto di realtà che ritrae un mondo possibile.

Che lo sfondo in questo caso sia il luogo da cui si era generato il perturbante, restituendo al canestro tutta la sua forza animistica e magica, lo si può evincere riflettendo su una delle foto di August Sander proposte da Michael Somoroff alla Fondazione Stelline in una mostra del 2013, dal titolo *Absence of subject*. Somoroff elimina il soggetto dalle foto e ricostruisce lo sfondo. Il senso di inquietudine aumenta vertiginosamente. I soggetti ritratti infatti ci sono familiari in quanto esseri umani, lo scacco è dato dall'estraneità che possiedono in quanto *spectra*; essa genera una *spaventosa familiarità* - *Das Unheimlich*, il perturbante. Ci è chiaro grazie a Somoroff e grazie a lui si va oltre. È come se l'artista facesse una doppia sottrazione: l'elemento umano dalla cornice, il familiare dal perturbante. Il risultato è un'esperienza percettiva semplicemente inquietante.

Nella foto di de Meyer accade esattamente il contrario. L'immagine diviene familiare, a essa è sottratto l'aspetto inquietante che dà luogo all'oscillazione tra contrari su cui si argomentava. A generare il perturbante è lo sfondo, che seduce l'osservatore spingendolo all'esperienza, essenzialmente inquietante, di guardare nell'irreversibile.

È il rapporto con il reale, qualunque esso sia, che traccia e provoca nella nostra percezione della fotografia l'animismo, il perturbante, la frustrazione, l'identificazione, la narratività oppure la delusione.

Ma è proprio dell'irreversibile che adesso bisogna parlare.

## Sintesi

Per sfuggire al meccanismo di involuzione che l'invasione di immagine tecniche sta producendo dobbiamo promuovere una cultura visuale affinché l'individuo recuperi la sua capacità decifrante e interpretativa. Riconoscere una fotografia e distinguerla da una qualsiasi immagine tecnica è già un primo passo per divenire osservatori avvertiti anziché semplici destinatari di continui messaggi promozionali. Per poterlo fare è però necessario comprendere la fenomenologia e l'ermeneutica della fotografia. È a Barthes che dobbiamo il linguaggio specifico attraverso il quale comprendere la struttura architettonica della fotografia: *spectator*, *spectrum*, *punctum*, *studium*, *operator*, fotografia *essenziale* e *unaria*. È *essenziale* quella fotografia che possiede il *punctum*, quel *qualcosa* che provoca nello spettatore (*spectator*) una ferita, una puntura, un varco che diventa via maestra per entrare in contatto con le proprie *Erlebnisse*, con le proprie esperienze vissute, per leggere, attraverso esse, l'essenza dello *spectrum* (soggetto/evento ritratto). Ma è la nostra disposizione emotiva, la nostra *Stimmung* a cogliere il *punctum*, che attraverso il nostro vissuto comprendiamo. È il nostro vissuto dunque che costituisce il pre-dato necessario all'interpretazione della fotografia. Ma non basta: è necessario anche sapere che rapporto la foto intrattiene col reale.

### III Capitolo

#### Abitare il tempo

##### Il tempo in fotografia

Il discorso sul tempo in fotografia è complesso e rischioso. E lo è per due ordini di motivi: il primo riguarda il pericolo molto forte di scivolare nel banale, nell'ovvio; il secondo è invece relativo alla possibile sterilità di voler dare risposte definitive sull'argomento, dimenticando che un'argomentazione efficace e illuminante necessita, pena la vacuità, di domande ben poste.

Per quanto in essa [*scil.* fotografia] si parli di tempo, sempre si continuerà a sentire lo scacco, ad avere la percezione di non poter giungere ad afferrarne fino in fondo il significato. Ci si sente disorientati, persino confusi perché è un'indagine senza fine in cui tutto sembra appropriato e tutto incompleto. Definire il tempo è illusorio; la fotografia infatti lo coglie, lo indica, ma non lo definisce<sup>1</sup>

Nessuna argomentazione dunque può coltivare la pretesa di essere definitiva, mentre invece può ambire a chiarire alcuni punti essenziali e a porre interrogativi fondati. Analizzeremo alcune tematiche fondamentali per l'indagine sul tempo in fotografia, a cominciare dalla *riproducibilità*. Nel saggio del '36, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, Walter Benjamin definiva l'artisticità dell'opera d'arte introducendo il termine *aura*.

Seguire quietamente, in un mezzogiorno estivo, una catena di monti all'orizzonte o un ramo che getta la sua ombra sull'osservatore, fino a quando l'attimo, o l'ora, partecipino della loro apparizione - tutto ciò significa respirare l'aura di quei monti, di quel ramo<sup>2</sup>.

L'*aura* avrebbe finito per divenire simbolo non soltanto dell'unicità dell'opera d'arte ma anche delle caratteristiche che la identificano: la contemplazione, l'autenticità e la vicinanza ovvero la necessaria presenza di osservato e osservatore nello stesso luogo e nello stesso tempo. Dall'altro lato l'*aura* denunciava indirettamente i limiti e le debolezze del gesto fotografico che non sarebbe potuto mai divenire artistico poiché segnato in modo inequivocabile dalla riproducibilità che rendeva alla fotografia soltanto un ruolo strumentale, di

1 CARLISI F., «Editoriale», in *Gente di Fotografia*, N.56, Settembre 2013, p. 6.

2 BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, Einaudi, Torino 2000, p. 70.

«ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà»<sup>3</sup>. La riproducibilità pareva, insomma, impoverirne lo statuto rispetto all'unicità dell'opera d'arte, così come la fugacità del momento trattenuto nello scatto si opponeva alla durata di cui l'arte è intrisa. In sintesi: l'una copia, l'altra originale; l'una estemporaneità, l'altra contemplazione; l'una serva, l'altra *domina*.

Perché dunque indagare il concetto di riproducibilità? In quanto esso ha molto a che fare con il tempo. In termini temporali infatti la riproducibilità richiama la reversibilità. Quanto detto però mostra la prima contraddizione quando si riflette sul tempo in fotografia: essa infatti è riproducibile ma per un altro verso presenta l'irreversibile. Il tempo che nella fotografia si mostra non può ovviamente ritornare, non può essere riproducibile. La freccia del tempo rende impossibile riprodurre il momento colto nella fotografia. Se riproducibilità e reversibilità sono sinonimi di ripetibilità, allora possiamo senza alcun'ombra di dubbio affermare che la fotografia è ripetibile e irripetibile. Una contraddizione in termini. Una logica abbastanza ovvia che indebolisce il concetto di riproducibilità nella sua accezione negativa. L'irreversibilità riabilita lo statuto della fotografia. Se però è proprio la riproducibilità a presentarsi da sempre come il muro che impedisce il riconoscimento dello statuto della fotografia come opera unica dell'ingegno, evidentemente non basta un'argomentazione per mostrarne la fallacia logica. C'è qualcosa che fortifica il concetto di riproducibilità impedendo alla fotografia di affrancarsi. Un nodo problematico che non si scioglie semplicemente parlando di istante catturato, di irreversibilità, di riconoscimento del momento pregnante. Perché non basta svelare la contraddizione? Perché non basta il *kairós*?

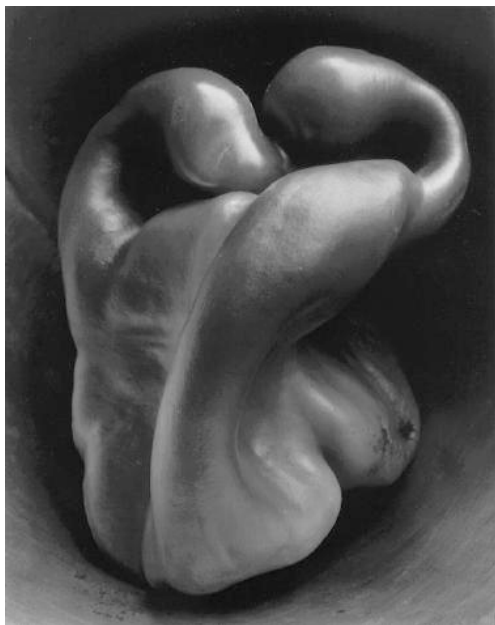
Siamo alla seconda tematica: l'istante. Platone sosteneva nel *Timeo* che il tempo è «un'immagine mobile dell'eternità»<sup>4</sup>. Il *kairós* è simbolo della divinità, dell'eternità o, in fondo, dell'eterno ritorno dell'uguale, proprio perché immobilizza il tempo rendendolo ciclico. Si tratta infatti di un tempo minimo che rimane uguale a se stesso per sempre: è infinitamente piccolo e infinitamente grande. Il suo inizio e la sua fine coincidono e in tal senso perdono la loro accezione. Proprio come accade con il concetto di eternità che non ha un inizio e non ha una fine: *coincidentia oppositorum*. Ridurre il *kairós* al solo significato che l'istante ha nel linguaggio ordinario è un grave errore che ci mostra soltanto il suo lato quantitativo e non qualitativo. Il *kairós* fa apparire l'essere speciale della cosa, bloccandone il divenire e aprendoci a un nuovo discorso temporale: una voragine in cui il tempo, che è di per sé lineare, diviene ciclico. All'interno di questa voragine l'osservatore può muoversi a proprio piacimento. Eppure si fa un gran parlare di istante come se fosse un concetto immediatamente intuibile, la cui comprensione non necessiti di un affondo teoretico: "Il fotografo coglie l'istante", "la fotografia trattiene l'istante", si dice. Sembra in tal modo che la fotografia senza quell'istante sarebbe come un corpo privo di vita o al contrario con un istante insignificante sarebbe come un corpo senza testa. Ma il punto è qui un altro: non possiamo fare un discorso trasversale per quel che riguarda la fotografia attraverso il concetto di istante inteso quantitativamente. La ragione è abbastanza semplice: se esso rappresenta una caratteristica pregnante per quel che riguarda la fotografia di testimonianza (in cui rientrano quelle tipologie di foto che vanno dal reportage al sociale, passando per la documentaristica e persino la ritrattistica), meno lo è -o anzi non lo è per nulla- per quel che concerne la fotografia concettuale (in cui

3 BAUDELAIRE C., *Salon del 1859. Lettere al Direttore della «Revue Française»*, II, *Il pubblico moderno e la fotografia (Salon de 1859)*, in ID., *Scritti sull'arte*, trad. it. di Giuseppe Guglielmi ed Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 2004, p. 221.

4 Platone, *Timeo*, 37 D9-10.



© R. Capa, *Il miliziano che muore* (1936)



© E. Weston, *Pepper No. 30* (1930)



© C. Nelson, *Other worlds - Mission 1* (2012)

facciamo rientrare per convenienza le tipologie di foto “costruite”, dallo Still life alla fotografia artistica propriamente detta).

Si vedano tre foto: *Il miliziano che muore* (Cordova 1936) di Robert Capa, *Pepper No. 30* (1930) di Edward Weston, *Other worlds - Mission 1* (2012) di Catherine Nelson.

In queste tre foto l'istante colto passa dal molto significativo all'insignificante. Il lungo e tedioso dibattito sulla veridicità della fotografia di Capa, che si trascina sino a oggi, dimostra l'importanza dell'evento ritratto. Capa ha scattato esattamente nel momento in cui il miliziano sta per cadere a terra ferito mortalmente. Un istante pregno di tutti i significati possibili e contrari: morte e vita, guerra e pace, brutalità e umanità, coraggio e paura, orrore e meraviglia. Il fotografo ha colto l'imprevisto nella sua forma più estrema per l'essere umano: l'attimo prima che si compia l'“impossibilità di ogni altra possibilità”. A tal punto sorprende questa combinazione di eventi-limite, che l'istante ritratto sintetizza, da far sorgere il dubbio, da far nascere il mito della foto costruita ad arte. Quella del *Miliziano che muore* rappresenta in assoluto il paradigma di ciò che *cogliere l'attimo* possa significare in fotografia. Andiamo alla fotografia di Weston. Si tratta di un semplice peperone, ma la luce, la tonalità, i chiaro-scuro, la forma, la posizione sembrano rimandare alla schiena di un uomo, a un corpo preso di spalle, con i muscoli torniti, forti, atletici, possenti. Quanto conta l'istante in questa foto? Poco o nulla. Può essere stato utile cogliere il momento in cui la luce era perfetta, l'angolazione giusta, la geometria individuata. Sicuramente Weston avrà fatto altri scatti, ma questo era il migliore: il risultato che cercava con l'effetto che voleva. Il peperone è umanizzato, promosso ontologicamente; la sua imperfezione, la lieve bacatura tra le pieghe creano il perturbante: siamo davanti a un peperone che però è più di un peperone, a tal punto che di primo acchito non è un peperone. La terza fotografia è un lavoro artistico di Catherine Nelson. Si tratta della combinazione di moltissime foto dello stesso soggetto in un'unica immagine. Un lavoro che prevede pazienza, abilità, fantasia, tecnica. Quanto conta l'istante in questa foto? È lecito dire: assolutamente nulla. Attraverso il concetto di istante non possiamo, dunque, parlare di tutte le tipologie di foto. Ormai è chiaro.

Abbiamo visto nei capitoli precedenti che in ogni foto ci sono due livelli di interpretabilità: uno è quello denotativo, il significato esplicito del soggetto ritratto; l'altro è quello connotativo, il significato implicito che è necessario decodificare. L'istante ritratto è sicuramente importante per quel che riguarda la testimonianza, ma poco importa per quel che concerne una fotografia costruita. È vero, lo scatto è accaduto in un tempo preciso, anche in quel caso il divenire è stato bloccato, fermato, una sua scintilla è stata immobilizzata, ma non aggiunge nulla alla foto, non serve per la decodifica del connotativo, non ha nulla a che fare con il suo significato implicito. È evidente dunque che quando si parla di tempo nella fotografia è impossibile fare un discorso universale con la solita frase - *il fotografo coglie l'istante decisivo* -, tranne che non si voglia escludere una buona parte della fotografia e limitare la sua essenza alla testimonianza. Si rischierebbe peraltro di dire un'ovvietà se invece si dovesse insistere sul fatto che comunque lo scatto avviene in un istante, perché tutti noi facciamo la stessa operazione nella vita di tutti i giorni, nel momento in cui la nostra attività mnemonica fissa mentalmente una parentesi temporale piuttosto che un'altra e lascia cadere nell'oblio tutto il resto.

Giungiamo così alla terza tematica: la memoria.



La memoria non è una struttura ma è un processo distribuito in tutto il cervello e al di là di esso, nelle situazioni, nei contesti, negli oggetti la cui percezione riattiva la fotografia neuronale di ciò che una volta è stato percepito e vissuto<sup>5</sup>.

Attraverso i momenti fissati in memoria, sottratti al fluire della quotidianità, noi costruiamo la nostra storia. *Costruiamo* alla lettera, poiché in realtà non facciamo altro che dare continuità alla nostra identità attraverso il racconto che ci facciamo della nostra vita. Come? Cucendo, aggiungendo, rendendo sensati tutti i momenti registrati attraverso la narrazione di quello che chiamiamo “il nostro passato”, come se esso fosse sempre presente tutto intero mentre invece la maggior parte della nostra esistenza è stata fagocitata dall’oblio. Non può essere altrimenti, d’altronde. Sosteneva Nietzsche che «per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico non ci vuole soltanto luce, ma anche oscurità»<sup>6</sup>. Lo ha ben spiegato Borges nel racconto di Funes, il ragazzo dalla memoria straordinaria che ricordava ogni cosa.

Noi, in un’occhiata, percepiamo: tre bicchieri su una tavola. Funes: tutti i tralci, i grappoli e gli acini d’una pergola. Sapeva le forme delle nubi australi dell’alba del 30 aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina marmorizzata di un libro che aveva visto una sola volta, o con le spume che sollevò un remo, nel Rio Negro, la vigilia della battaglia di Quebracho. Questi ricordi non erano semplici: ogni immagine visiva era legata a sensazioni muscolari, termiche ecc. Poteva ricostruire i sogni dei suoi sonni, tutte le immagini dei suoi dormiveglia. Due o tre volte aveva ricostruito una giornata intera; non aveva mai esitato, ma ogni ricostruzione aveva chiesto un’intera giornata [...]. Un cerchio su una lavagna, un triangolo rettangolo, un rombo, sono forme che noi possiamo intuire pienamente; allo stesso modo Ireneo vedeva i crini rabuffati d’un puledro, una mandria innumerevole in una sierra, i tanti volti d’un morto durante una lunga veglia funebre. Non so quante stelle vedeva in cielo<sup>7</sup>.

E ancora:

Era quasi incapace di comprendere come il simbolo generico cane potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e forma; ma anche l’infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). Il suo proprio volto nello specchio, le sue proprie mani, lo sorprendevo ogni volta. Dice Swift che l’imperatore di Lilliput discerneva il movimento delle lancette d’un orologio; Funes discerneva continuamente il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica. Notava i progressi della morte, dell’umidità. Era il solitario e lucido spettatore d’un mondo multiforme, istantaneo e quasi intollerabilmente preciso<sup>8</sup>.

5 BIUSO A. G., *Temporalità e Differenza*, Olschki, Firenze 2013, p. 45.

6 NIETZSCHE F., *Considerazioni inattuali II, Sull’utilità e il danno della storia per la vita* (*Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweite Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*), in ID., *Opere*, vol. III/1, tr. It. Di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1976, p. 264.

7 BORGES J. L., «Funes, o della memoria (Funes el memoroso)», in ID., *Tutte le opere*, trad. it. di Domenico Porzio, Vol. I, Mondadori, Milano 1991, p. 712.

8 Ivi, p. 714.

Nel mondo di Funes c'erano soltanto dettagli, dettagli precisi. La narrazione era esclusa, avrebbe dovuto riguardare l'interezza del tempo vissuto. Ecco perché Funes trascorreva le giornate guardando un punto fisso al buio per il terrore di dover sopportare il peso del tempo di troppi eventi. L'oblio è dunque fondamentale. Gli esseri umani hanno bisogno dell'oblio per darsi continuità, per raccontarsi chi sono, per trovare uniformità e coerenza nel loro io. Quando poi ci troviamo di fronte a una foto che ci ritrae in un momento qualsiasi che non ricordiamo, abbiamo bisogno di raccontarci l'intera storia di quel momento. Come se di un puzzle possedessimo soltanto una tessera, abbiamo bisogno di ricostruire l'intera immagine in modo coerente rispetto al racconto principale: quello che noi ci siamo fatti della nostra esistenza. Ne *La camera chiara* Barthes racconta del momento in cui gli viene mostrata una foto in cui lui è presente.

L'essenza della fotografia è ratificare ciò che essa ritrae. Un giorno ricevetti da un fotografo una mia foto di cui, nonostante gli sforzi, non riuscivo a ricordare dove mi era stata fatta; esaminai attentamente la cravatta e il pullover per cercare di scoprire in quale circostanza li avevo indossati; fu tutto inutile. E tuttavia, *appunto perché si trattava di una fotografia*, non potevo negare che ero stato là (anche se non sapevo dove). Questa distorsione tra la certezza e l'oblio mi diede una specie di vertigine e come un'angoscia poliziesca (il tema di *Blow-up* non era molto diverso); andai al vernissage come per svolgervi un'indagine, per apprendere finalmente ciò che non sapevo più di me stesso<sup>9</sup>.

Barthes avverte dunque come un disorientamento determinato dal vedersi ritratto in un tempo e in un luogo che non era fissato in memoria, ma che certamente lo aveva attraversato pur senza lasciare traccia. Aveva bisogno di ricostruire la narrazione di quel momento. La fotografia aveva ratificato ciò che la sua memoria non avrebbe più potuto testimoniare, anzi su quell'evento si trovava spiazzata, colta in fallo. *Nel flusso del nostro divenire noi agiamo con continui gesti fotografici* quando fissiamo nella nostra memoria gli eventi che sopravvivranno e ci diranno chi siamo.

Ogni fotografia è davvero un certificato di presenza? Ma che tipo di presenza? Barthes sostiene che si tratta di un "È stato" reale. Ma che cosa significa? Per comprenderlo dobbiamo indagare la quarta tematica: il *c'era una volta* delle favole.

Il *One upon a time* fa riferimento evidentemente a un tempo: prima c'era, adesso non c'è più. Un tempo indefinito: *una volta* ma di cui non si sa altro che questa vaghezza. Noi raccontiamo le favole ai bambini contando sul fatto che quella indeterminatezza li possa far navigare nell'illusione di un "è stato" che in verità sappiamo non essere mai avvenuto.

Stiamo mentendo. C'era forse la regina cattiva? C'era forse Cenerentola? C'erano Hansel e Gretel o Biancaneve o i sette nani? C'era veramente quel tempo? Ovviamente la risposta è no. Non c'era quel tempo. Eppure noi diciamo *C'era una volta*. Abbiamo bisogno per la nostra narrazione fantastica di un tempo indefinito e indefinibile in cui incorniciare la nostra storia ma che non ha alcuna attinenza con la realtà. Ma, riflettendo, non possiamo non ammettere che neanche il passato ha attinenza con la realtà perché c'era e non c'è più. Anche in questo caso finiremmo per fare un discorso logicamente ineccepibile ma oggettivamente carente, debole. Questa è la differenza tra ciò che è testimonianza e ciò che è fantasia, narrazione.

---

9 BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 86-87.



Tra ciò che è scientificità e ciò che è creazione. Non possiamo negare però che la temporalità della fiaba sia reale: la temporalità del nostro stesso racconto, del nostro linguaggio. La forma linguistica è, infatti, naturalmente temporale. Essa può fare a meno dello spazio ma non può prescindere dalla sua articolazione nel tempo. Nella narrazione abbiamo bisogno di una distensione temporale: del passato, del presente e del futuro. È come se avessimo davanti un quadro, una fotografia e ne dovessimo raccontare l'evento a partire dal *c'era una volta*, un qualsiasi momento indefinito e indefinibile che dà l'avvio a una narrazione. C'era una volta un castello? Certamente, c'era, era possibile. C'era una volta un orco cattivo? No, però potremmo riconoscerlo in un'immagine, persino fotografica. C'era una volta una principessa? Certamente, ce ne sono molte per la verità. C'era una volta Biancaneve? No, però potrebbe esserci in una fotografia costruita. L'istante, in questo caso, è il reale principio della narrazione. Tocchiamo così l'ultima tematica: la narrazione che, a partire dal perimetro dell'immagine fotografica, si avvia verso luoghi mentali che potrebbero avere attinenza con la realtà o non averla affatto, ma comunque esser sempre mondi possibili. Mondi in cui lo spazio ha luogo nell'immaginazione e il tempo è segnato dal nostro racconto; mondi con una loro consistenza semantica conferita dal linguaggio.

Io posso asserire che quella figura dipinta rappresenta Diana ed *assomiglia* a Diana non perché abbia mai fatto esperienza di Diana nel mondo reale, ma perché Diana esiste in un mondo immaginato dai creatori di miti e dagli artisti [...]. L'arte [...] apre a mondi possibili, diversi certo, ma non irrelati a quello reale, a mondi che hanno una consistenza semantica al pari di quello reale. Nell'ambito di questa teoria dei mondi possibili, accertato che oggetti della stessa classe presenti in essi obbediscono alle stesse leggi di struttura e di funzionamento e condividono numerosi predicati, assume significato parlare di "rappresentazione" e di "somiglianza" a proposito di un ritratto di Diana<sup>10</sup>.

Il gesto fotografico segna l'inizio di una temporalità, che apre alla narrazione di un racconto che è l'osservatore a costruire. Il tempo in fotografia lo declina proprio l'osservatore con la sua interpretazione. Ecco perché abbiamo la necessità di aggiungere una didascalia alle foto di testimonianza, affinché la narrazione non lasci i binari del racconto storico.

Non provo particolare interesse per la tematica del *kairós* come istante eterno che ritorna in una circolarità senza stasi. Ho interesse invece per il *kairós* come *incipit*. L'istante fa parte di un tempo infinito ma quello che la fotografia mette tra parentesi è l'*incipit* di un processo: il punto iniziale di una deriva narrativa. D'altronde la realtà, quello che per noi è il vero, non è altro che una tessitura narrativa<sup>11</sup>.

Il fotografo Tano Siracusa ha ultimato un lavoro narrativo che è in fase di pubblicazione. Si tratta di un racconto per così dire illustrato. Le fotografie sono tratte da tre reportage ma la narrazione cui danno luogo è assolutamente inventata. Quel tempo c'era ma non c'era. Ritornano le contraddizioni. Quella della riproducibilità: ripetibile e irripetibile; quella dell'istante: significativo e

10 MEO O., *Mondi possibili*, cit., pp. 97-98.

11 CARLISI F., «Editoriale», cit., p. 6.

insignificante; quella della temporalità: reale e irreale; quella della fotografia: realtà e finzione.

Ritorniamo dunque al tempo della fotografia, all'istante colto, a quel cominciamento che rappresenta la temporalità ritratta nella foto, a quel "c'era una volta" che è proprio del gesto fotografico. È questo il tempo che la foto trattiene? Un tempo aperto ai mille rivoli della nostra interpretazione, della nostra narrazione? Un tempo che trattiene rapporti con la realtà in misura più o meno maggiore? Un tempo che intercetta le nostre emozioni, la nostra storia, le nostre memorie? Un tempo che *c'era una volta* e adesso non c'è più ma se c'è ancora si sostanzia nel nostro tempo? Il tempo della deriva narrativa a cui la foto dà luogo?

### La fotografia come certificato di presenza

La persona durante la sua intera esistenza occupa in realtà uno spazio ben più vasto di quello fisico: quello temporale. Si pensi a un novantenne, nato subito dopo la prima guerra mondiale, che giunge a noi in un mondo radicalmente diverso da un'epoca così lontana, la cui distanza non è certo fisicamente misurabile in metri lineari. Non soltanto sono cambiati i modi, i costumi, il linguaggio, la tecnica, ma è cambiato anche lo spazio fisico. Siamo abitatori del tempo prima che dei luoghi. La nostra casa è il Tempo, il vero centro da cui guardare il Mondo per scoprirlo come una dimora dell'intero. Ridurre lo spazio che ci separa dal passato, frequentare il tempo dell'umanità senza il limite dell'irreversibilità, ci permette di comprendere il presente e ci proietta in un orizzonte più vasto, che è il luogo che abiteranno i nostri posteri. Questo è ciò che fa la fotografia quando diviene storia. Grazie alla riproducibilità dell'immagine, grazie alla disponibilità della fotografia è possibile la traduzione dell'inavvicinabile e dell'irripetibile nel ripetibile e nell'avvicinabile. La fotografia consente alla lettera di viaggiare nel tempo e permette peraltro di aggiungere nuovi significati all'evento fotografato, rilegittimando ciò che è stato ontologicamente depauperato dalla dimenticanza o dal fluire vorace del tempo o dalle circostanze storiche con un'attestazione non soltanto di esistenza ma anche di riconoscimento del vissuto.

Barthes sostiene che «l'essenza della Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae»<sup>12</sup> e conclude il brano, in cui racconta della foto che lo ritraeva e di cui non riusciva a ricordare nulla, affermando che «ogni fotografia è un certificato di presenza»<sup>13</sup>.

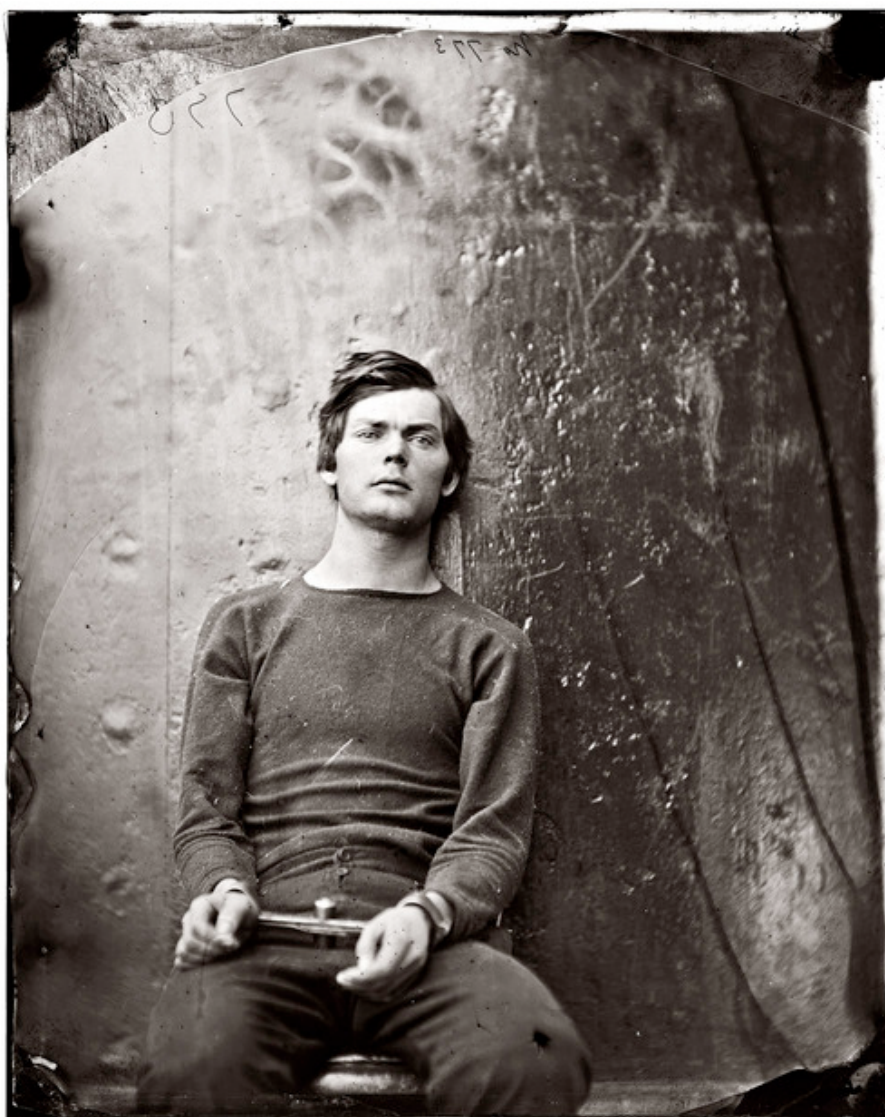
Ratificazione e riconoscimento è quello che pretende chi ci guarda dal passato mentre noi l'osserviamo in un ritratto fotografico.

Lo sguardo del fotografato si traduce in un'intenzionalità che va verso noi, osservatori trascendenti. Lo *spectrum* pretende di essere riconosciuto, che qualcuno gli dia nuovamente la parola per poter raccontare di sé, di ciò che è stato e non è più, attraverso ciò che è ancora. Per comprendere questo legame la fotografia storica è la più appropriata. Secondo Barthes in essa vi è sempre il *punctum*, poiché «vi è sempre una compressione del Tempo: è morto e sta per morire»<sup>14</sup>. Ne *La camera chiara* è presente, a sostegno di quanto argomentato, una fotografia paradigmatica. È il ritratto di Lewis Payne, mentre attende di essere impiccato, scattata da Alexander Gardner nel 1865. In quella foto Payne sta per morire, ma noi sappiamo che è già morto. Questo "stare per" e la consapevolezza

12 BARTHES R., *La camera chiara*, cit., p. 86.

13 *Ibidem*

14 *Ivi*, p. 96.



© A. Gardner, *Ritratto di Lewis Payne nella sua cella prima dell'esecuzione della condanna a morte* (1865)



Prigionieri cabogiani durante il regime di Pol Pot - Tuol Sleng, Phnom Penh

del già avvenuto “feriscono”. Si tratta comunque di una foto bella, che è già di per sé una foto essenziale. Le foto storiche possiedono però tutte questo “in più” che apre. Basti ricordare le migliaia di immagini scattate durante il genocidio cambogiano dal fotografo dei Khmer rossi. Volti numerati. Fototessere diremmo oggi, per quanto macabre. Segnate infatti da un’ utilità orrida, quella di catalogare i prigionieri prima dell’ esecuzione: madri, bambini, anziani, uomini, donne. Morti che stanno per morire. Vittime per sempre, che chiedono ancora oggi a noi che le guardiamo di essere salvate o una spiegazione sensata alla follia umana quando perde il suo carattere sacro e si fa ideologia criminale. Nessun sorriso. La Tristezza in ogni sguardo. Il terrore che cede il passo alla rassegnazione e al dolore originario. Identità silenziose che ci catapultano indietro, a cui tendiamo la mano perché escano dal quel bianco e nero per essere colorate nel nostro tempo come meritano, per poter vivere nel tempo universale come paradigmi. Chi le fotografava non aveva alcuno scopo artistico, eseguiva il lavoro meccanicamente, forse emotivamente indifferente, ma i nostri occhi che le guardano diventano i suoi occhi, assumono il suo punto di vista caricandosi di una tonalità che ci fa avvertire frustrati e impotenti, ancora una volta passivi ma non impassibili, all’ evento orrido che seguirà. Il nostro sguardo come quello dell’ *operator* non è salvifico eppur salva dall’ indifferenza e dalla dimenticanza. Sono foto *essenziali*, alla maniera di Barthes. Sono morti, ma stanno per morire. La prospettiva dello *spectator* e dell’ *operator* è la stessa, guardiamo con gli occhi di chi scatta, la separazione avviene a livello di *Stimmung* che ci presenta in modo diverso dall’ *operator* lo *spectrum*.

Come sostiene Agamben la fotografia libera i gesti dal tempo cronologico per proiettarli verso una diversa qualità di tempo<sup>15</sup>, per farli giungere al ‘noi’ del presente e spronarci a una conoscenza che può divenire salvifica, rivelativa. Le fotografie di testimonianza, come vedremo nel capitolo VI, non intendono – e soprattutto non possono – restituirci la verità dell’ evento ritratto. In tal caso chiederemmo troppo all’ immagine, ma non dobbiamo correre il rischio opposto

15 Cfr. AGAMBEN G., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005, p. 28.

di chiedere troppo poco, come ci ricorda Didi-Huberman, poiché «relegandole subito nella sfera del *simulacro* [...] le estromettiamo dal campo storico. Relegandole subito nel campo del *documento* – cosa assai più facile e corrente – ne cancelliamo la fenomenologia, la specificità, la sostanza stessa»<sup>16</sup>.

Quali sottrazioni avrebbe subito l'umanità se Niepce, Daguerre non avessero regalato al mondo questa «finestra prospettica»<sup>17</sup> che, come sostiene Giacomo Camuri, vincola lo sguardo, distogliendolo da un'osservazione abitudinaria e superficiale, rompendo gli schemi di una «realtà assiepata lungo i percorsi del campo visivo»<sup>18</sup>, immergendolo in un «orizzonte di particolari, che trasfigurano le immagini stesse della realtà percepita»<sup>19</sup>. La memoria collettiva è il risultato del tentativo di pochi di lasciare che il passato continui a esser presente attraverso la *graphè*, la grafia, la scrittura, che è incisione, che è segno che conserva conservandosi. E ha il compito di perpetuare i momenti felici, ma soprattutto quelli dolorosi, i volti umani, nella comunità e nella singolarità.

Si pensi a Robert Capa, ai suoi reportage sulla guerra civile spagnola, sulla Seconda guerra mondiale –lo sbarco in Sicilia e in Normandia, per esempio–, sulla guerra cino-giapponese, sulla guerra arabo-israeliana, sulla guerra in Indocina, dove trovò la morte saltando in aria dopo essersi inoltrato inconsapevolmente in un campo minato.

Le sue fotografie afferrano l'osservatore e lo obbligano a entrare nella storia. Ogni cosa riprende movimento. Ripetendosi eternamente. Siamo in Cina, a Hubei, nel 1938, dopo un bombardamento aereo dei giapponesi. Una donna è raggomitolata su se stessa, seduta all'entrata di un'improbabile casa, qualche pilone di legno è ancora in piedi. I nostri piedi sono nel fango. Di fronte a lei. Il suo viso è coperto. Ci racconta della sua sofferenza. Muta. Non tentiamo neanche di avvicinarci, come chi rispetta il dolore dell'altro quando all'apice chiede di essere vissuto fino in fondo. Le parole non servono. All'orecchio non arriva che qualche rumore sordo. Scricchiolii che si perdono nell'aria. Oggetti che cadono, si frantumano, cedono. Intorno: fango, pozzanghere, morte. Ci aspettiamo la pioggia: il mondo che piange. La macchina fotografica di Capa narra, registra, filma e batte la freccia del tempo. E la guerra diventa reale. La si scopre sui volti di donne e bambini, di soldati e civili. E la si ascolta nelle cose, che non *stanno* semplicemente ma *esistono* urlando insieme con i viventi e con i morti. L'evento non è semplicemente descritto, è costruito dalla prospettiva di Capa. Non sentiamo quello che ha sentito lui, ma ciò che l'ha spinto a scattare. Ci fa attraversare dall'umanità che lo attraversa. Vuole vedere oltre la guerra, la battaglia che ognuno ingaggia con se stesso per rimanere ancora legato alla vita nonostante la devastazione intorno. E ci costringe a guardare in direzione di quella devastazione. Ci porta per mano indicando, come il contadino di Troina che col bastone indica al soldato americano la strada imboccata dal convoglio tedesco. Non possiamo non seguirlo perché le sue fotografie sono persuasive. E respiriamo quando l'allegria sembra ritornare sui volti liberati. Marito e moglie in abiti festivi passeggiano fieri lungo la via principale di Cefalù, due giorni dopo la liberazione; le ragazze accolgono sorridenti il militare offrendo del vino, col consenso della vecchia signora accanto; ad Agrigento un soldato è attorniato da bambini e da qualche adulto, tutti pronti ad ascoltare il racconto della guerra, già

16 DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 53.

17 CAMURI G., «Fotografia» in AA.VV., *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, Vol. V, p. 4437.

18 Ivi, p. 4438.

19 Ivi, p. 4437.





© R. Capa, *China, Hubei* (1938)



© R. Capa, *Un contadino siciliano indica la via presa dai tedeschi a un ufficiale americano* (Vicino a Troina, 4-5 agosto 1945)



© R. Capa, *Piazza Luigi Pirandello, due giorni dopo la liberazione della città* (Cefalù, Agrigento, 1943)



© R. Capa, *Un gruppo di bambini intorno a un soldato, Agrigento, 17-18 luglio 1943*



©Nick Út, *Kim Phúc (Trang Bang, Vietnam del Sud, 8 giugno 1972)*

pronta a trasformarsi in storia. Nessuna resistenza eroica da parte dei cittadini, ma nuovo accoglimento di un altro straniero che arrivava come invasore. Il territorio devastato era il risultato dei bombardamenti.

Scrive Capa:

Eravamo alla periferia di Palermo, i tedeschi erano stati isolati e ciò che restava delle forze italiane non aveva intenzione di combattere. La jeep che mi ospitava, seguiva i primi carri della seconda divisione corazzata lungo il percorso verso il centro della città. La strada era fiancheggiata da decine di migliaia di siciliani in delirio che agitavano fazzoletti bianchi e bandiere americane fatte in casa con poche stelle e troppe strisce. Avevano tutti un cugino a "Brook-a-leen". Ero stato all'unanimità riconosciuto come siciliano dalla folla in festa. Ogni rappresentante della popolazione maschile voleva stringermi la mano, le donne più anziane darmi un bacio e le più giovani riempivano la jeep di fiori e frutta. Nulla di tutto ciò mi fu di un qualche aiuto per scattare fotografie<sup>20</sup>.

Si pensi a Nick Út. L'8 giugno del 1972 viene sferrato un attacco aereo da parte degli americani con bombe al napalm su Trang Bang vicino a Saigon. È la Guerra del Vietnam. Út scatta mentre alcuni bambini fuggono dal loro villaggio. Il fuoco divampa senza fiamme. È l'acido del napalm, lo sconosciuto mostro invisibile. La bimba in primo piano è Kim Phuc. Ha nove anni. L'urlo è di orrore. È completamente ustionata. Le braccia aperte. Corre verso di noi. Ancora oggi. Siamo di fronte a lei; di fronte all'orrore da cui fugge. La sua disperazione è potente. Ci travolge. Ci modifica. Ci impone di rimanere fermi a braccia aperte ad attenderla. Il bambino nell'angolo sinistro della foto piange e urla anche lui. La fotografia ci rende il suono del terrore, amplificandolo attraverso quelle bocche aperte. Il brivido sconvolgente dell'orrido, di cui la morte innaturale è affamata, corre nel tempo, riduce lo spazio, allarga l'orizzonte umanizzando il disumano e ci situa in una realtà olistica che unisce passato, presente e futuro e fa del Mondo una casa unica.

### **La fotografia come certificato di riconoscimento**

La fotografia ci impone il confronto col tempo che passa. Soprattutto le fotografie che ci ritraggono. Nadar ci racconta, nel suo modo spesso canzonatorio, di aver capito molto dell'animo umano grazie ai ritratti e di aver affinato, grazie a questa conoscenza, certe tecniche di persuasione che poi consistevano nel sottrarsi alla critica dei soggetti fotografati.

L'opinione che ognuno ha delle proprie qualità fisiche è talmente benevola che la prima impressione di ogni modello di fronte alle prove del suo ritratto è quasi inevitabilmente di disappunto e di rifiuto (è superfluo precisare che qui si sta parlando solo di prove perfette). Alcuni hanno il pudore ipocrita di dissimulare il colpo sotto un'apparente indifferenza, ma non credete loro. Avevano varcato la soglia diffidenti, astiosi, e molti usciranno furibondi. È un male

---

<sup>20</sup> CAPA R., *Leggermente fuori fuoco (Slightly Out of Focus)*, trad. di P. Berengo Gardin, Contrasto Due, Roma 2008, p. 98.



difficilissimo da scongiurare; il fotografo dilettante ne soffrirà quanto il professionista, e anche di più, povero infelice! Votato in anticipo a tutte le asprezze [...]. Si prepari dunque come il professionista, e mediti i consigli dell'esperienza. A titolo profilattico, ossia prima di operare, fate intravedere la possibilità della "replica"<sup>21</sup>.

In realtà ciascuno di noi è invisibile a se stesso. Quando ci guardiamo allo specchio, ci vediamo specularmente. Osserviamo un'immagine, non un corpo vivo. Per quanto ci ritragga, dunque, in realtà non siamo noi. Non avremo mai il privilegio, insomma, di guardarci in faccia: a tu per tu. Questo evento non è affatto banale, tutt'altro, tant'è vero che ognuno ha di sé un'immagine mentale che si è costruito, che ha più a che fare con il *come è* che con il *ciò che è*. La nostra immagine mentale non comprende i tratti della nostra personalità, ma la nostra persona fisica così come crediamo che sia realmente e come crediamo che gli altri la vedano. Per di più è un'immagine fissa, statica che cambia soltanto in relazione a particolari rivoluzioni del nostro corpo. L'immagine mentale che ho di me stesso non è né quella di me bambino né quella di me adolescente, eppure rimane statica nonostante sia cambiata radicalmente nel tempo senza che io ne avessi piena consapevolezza: particolare dopo particolare ha compiuto una rivoluzione. Questa staticità è incompatibile con tutte le trasformazioni che il nostro corpo subisce nelle rotazioni giornaliere: muovendosi, parlando, agendo, in breve vivendo gli attimi. Ciò dimostra che non ci conosciamo, nel senso che non ci siamo mai visti, che non ci vediamo e che non ci vedremo mai. E come proviamo un senso di stupore quando sentiamo la nostra voce riprodotta da un registratore a maggior ragione avvertiamo sorpresa quando ci confrontiamo con la realtà sconosciuta di una delle tante immagini giornaliere che di noi ci sfuggono. E se dovessimo tramandare ai posteri una nostra foto, vorremmo proprio quella che abbiamo in mente. E nessun'altra. Quale però?

Giorgio Agamben afferma che «lo specchio è il luogo in cui scopriamo di avere un'immagine e, insieme, che essa può essere separata da noi, che la nostra 'specie' o *imago* non ci appartiene»<sup>22</sup>. L'immagine è dunque, per il filosofo veneziano, «assolutamente insostanziale [...] accade a un soggetto, ed è in esso come un *habitus* o un modo d'essere, come l'immagine è nello specchio»<sup>23</sup>.

Quanto detto determina lo scarto che avvertiamo, il più delle volte, quando ci presentano un'immagine che riteniamo distorta rispetto a come siamo noi, a come ci vede il nostro occhio interno che ha facoltà di guardarci. La foto ha a che fare con il riconoscimento. Mentre con più facilità ritroviamo e "riconosciamo" i nostri cari sulle foto – soltanto perché loro li *vediamo* – quando invece si tratta di noi stessi pensiamo che la foto non ci riprenda per come in realtà siamo. Nessuna sorpresa, dunque, se c'è chi va dal parrucchiere o si imbelletta prima di sottoporsi alla foto insipida della carta di identità: vuole evitare che l'immagine non gli renda giustizia nell'atto in cui verrà riconosciuto. E che non si tratti di semplice vanità, possa per tutti valere l'esempio «di uomini non vani come Delacroix e Millet – l'uno implorante addirittura la distruzione della lastra, l'altro con l'impressione di essere stato trasformato in un assassino da strada»<sup>24</sup>.

Signore, sono così spaventato del risultato che abbiamo ottenuto che

21 NADAR F., *Quando ero fotografo (Quand j'étais étudiant)*, trad. it. di S. Santuari, Abscondita, Milano 2007, p. 96.

22 AGAMBEN G., *Profanazioni*, cit., p. 62.

23 Ivi, p. 61.

24 VITALI L., «Il fotografo Nadar», in NADAR F., *Ritratti*, trad. it. S. Santuari, Abscondita, Milano 2007, p. 74.

sono a pregarvi nei termini più insistenti e che sollecito come un favore, di distruggere tanto le prove che potete avere come la lastra. Non ho bisogno di dirvi come sarei dispiaciuto nel sapere che una sola di quelle tristi effigi potesse essere nota. Sono ancora sofferente e spero d'essere in migliore stato fra qualche giorno: ma in nome del cielo, non lasciate sussistere, per amicizia per me, il risultato di quel momento (Lettera di Eugène Delacroix a Nadar, 9 luglio 1858)<sup>25</sup>.

Scriva Lamberto Vitali, primo storico della fotografia italiana, a tal proposito:

Gli è che il veder apparire la propria immagine in un doppio, diversa da quella che ognuno ha avuto l'illusione di comporsi, ma quale, invece, gli altri scorgono, è come ascoltare la propria voce uscita da un'altra bocca, eco irricognoscibile, bugiarda, dalla subita irritante scoperta di inflessioni manierate e di accenti stranamente esagerati<sup>26</sup>.

Per evitare le invettive dei suoi clienti, Nadar aveva escogitato un simpatico espediente. Generalmente per sottoporsi ai ritratti si presentavano in due. Il giorno in cui i clienti andavano a vedere le prove, scambiava volutamente le foto, dando all'uno quella dell'altro e viceversa. Subito dopo Nadar scompariva per qualche minuto dalla loro vista: «Immaneabilmente l'uno troverà l'altro molto riuscito, e l'altro giudicherà l'uno perfetto. Per controprova, lasciateli discutere insieme. Superato così, e ridotto a semplice effetto di ritorno, il primo è inevitabile impatto, potrete allora avvicinarvi, e parlare senza timore di essere morso»<sup>27</sup>. Il gioco di rimandi anche sgradevoli tra i due clienti evitava al furbo fotografo di patire lo stress di quel *non mi rende giustizia* magari non detto ma sicuramente pensato.

Un dato certo però è che ci sottoponiamo alle foto, a volte le subiamo ma, pur se con diffidenza, ci rifiutiamo soltanto raramente. E anche chi lo fa con reticenza, poi ne vuole vedere il risultato. Perché? Forse la ragione risiede in quell'intimo desiderio di ogni specie di perpetuarsi in tutti i modi possibili. Uno di questi modi è la creazione. L'unico che abbiamo. Ovviamente non una creazione *ex nihilo*. Qualsiasi nostro atto, proteso verso questo scopo – quello di perpetuarsi – è creativo. Il termine *creazione* sembra avere a che fare esclusivamente con ciò che è artistico, ma in realtà il vocabolo ha una radice – *kar* – che nel sanscrito, nell'armeno e nel greco è contenuta nelle seguenti parole: *kar-oti*, fare, fabbricare; *kerp*, immagine; *chronos*, tempo. Anche negli animali è presente questa inconsapevole volontà di perpetuarsi, questo istinto naturale di continuazione della specie, ma per quanto prolifici possano essere non operano mai *in vista della creazione*, non *procreano* nel vero senso della parola, semmai *generano*. Nell'uomo l'istinto animale, che è una risposta rigida a uno stimolo, cede il passo alla pulsione, che è una spinta flessibile e variabile verso una o più mete<sup>28</sup>. Se per un verso nella pulsione è coinvolto

25 AA.VV., *Nadar*, Einaudi, Torino 1973, p. 218.

26 VITALI L., «Il fotografo Nadar», in F. Nadar, *Ritratti*, cit., p. 74.

27 NADAR F., *Quando ero fotografo (Quand j'étais photographe)*, trad. it. di S. Santuari, Abscondita, Milano 2010, p. 97.

28 «[scil. Freud] distinse tra Instinkt, istinto, e Trieb, pulsione: Instinkt indicava un "comportamento animale fissato ereditariamente, caratteristico della specie, preformato nel suo svolgimento e adattato al suo oggetto", mentre Trieb (da treiben, spingere) era propriamente un "processo dinamico consistente in una spinta (carica energetica, fattore di motricità) che fa tendere l'organismo verso una meta" (v. Laplanche e Pontalis, 1967; tr. it., pp. 458-459). Mentre l'istinto ha un fine specifico che si realizza in una sequenza di azioni prefissate dirette verso una meta e un oggetto ben precisi, la pulsione ha un carattere molto più flessibile e variabile e le sue mete e i suoi oggetti sono molteplici e mutevoli [...]. Il passaggio dal concetto di istinto a quello di pulsione permise a Freud di spiegare la flessibilità dei processi psichici umani sganciandoli dalla rigidità del determinismo biologico degli istinti», MECACCI L., «Istinto», in AA. VV., *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 1996, pp. 114-122.

il naturale determinismo biologico, per l'altro la sua plasticità e dinamicità derivano da un dato non naturale, anzi contro natura: quello culturale, che ci ha permesso di modellare le azioni finalizzate alla soddisfazione dei bisogni. La creazione è specifica della natura culturale dell'essere umano, sganciata dal suo determinismo biologico. E che non abbia nulla di intrinsecamente naturale tranne il fatto che *informa* stati di cose, che *produce* nuovi stati di cose, che *indirizza* differenti stati di cose, è evidente proprio nell'atto della procreazione. Non si è mai sentito nessuno dire che voleva un figlio per favorire la continuazione della specie umana e mai nessuno che aveva avuto un figlio perché proprio non poteva trattenersi dal farlo. Invece spesso abbiamo sentito discutere sull'egoismo che si cela dietro il concepimento, sul desiderio di continuare a vivere attraverso i figli, sull'importanza di essere ricordati da chi si è generato, sulla giustezza di perpetuare i propri geni. Discorsi culturali, non naturali. La creazione, però, ha un dato in più non ancora evidenziato: il suo legame con l'*immagine* e con il *tempo* che abbiamo visto analizzandone l'etimologia. D'altronde il desiderio di perpetuarsi è legato al tempo, al desiderio di combattere la nostra finitezza, superandola attraverso atti creativi che oltrepassino questo nostro limite. Atti che possano farci sconfiggere la morte, che segna l'inizio del tempo del nostro *non essere più*, a cui noi continuiamo a essere però interessati per qualche strana ragione probabilmente legata al fatto che siamo troppo innamorati di noi stessi. Nell'atto creativo ci dobbiamo essere però, dobbiamo esservi riconosciuti, deve contenere la nostra immagine. La creazione è un concetto che nasce già con questo scopo: fare (*karoti*) durare (*chronos*) l'immaginario (*kerp*).

Scrive Cartier-Bresson:

La gente desidera immortalare la propria immagine e tende il profilo dal lato migliore per consegnarsi ai posteri nell'eternità del ritratto: desiderio non esente da una certa ansietà del magico nel quale amano avventurarsi<sup>29</sup>.

Quando la fotografia lascia l'aspirazione a un eterno comune e si fa risposta alla più comune richiesta sociale, non può più essere valutata analizzando semplicemente la qualità tecnica o estetica, ma il bisogno che l'ha generata: il riconoscimento nel tempo, di noi con noi stessi, di noi stessi con gli altri e degli altri con noi stessi. Questo bisogno fa di ogni foto personale un atto creativo.

Uno degli aspetti più commoventi del ritratto è ritrovare la somiglianza, riconoscere le persone nella continuità del tempo, con tutto quello che descrive il loro mondo. Non importa se guardando l'album scambiano lo zio per il nipote<sup>30</sup>.

## Il gesto temporale della fotografia

Nonostante l'avvento delle immagini ridondanti, nonostante il tentativo di fare dello strumento fotografico un mezzo potente di dominio, la fotografia continua a essere altra cosa: la si riconosce nei suoi tratti distintivi che colpendoci ci ridestano allargando il nostro orizzonte di senso, obbligandoci a un gesto ermeneutico che

29 CARTIER-BRESSON H., *L'immaginario dal vero (L'imaginaire d'après nature)*, trad. it. P. Benedetti, Abscondita, Milano 2005, p. 25.

30 *Ibidem*

necessita della nostra disposizione emotiva.

Bisogna però chiedersi perché la fotografia ha acquisito una rilevanza così notevole nell'immaginario collettivo e una profondità teoretica per il discorso filosofico. E ancora: quali sono questi tratti distintivi che fanno del gesto fotografico un gesto temporale in grado di rappresentare la vicenda umana sulla terra?

Baudelaire si sbagliava quando scriveva, inveendo contro la nuova arte, che tale non poteva essere perché l'arte non può essere contaminata dalla tecnica.

Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa l'avrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti, ma ancella piena di umiltà, come la stampa e la stenografia, le quali non hanno né creato né sostituito la letteratura<sup>31</sup>.

Se siamo riusciti a cogliere *il genio che vedeva al di là*, che si celava dietro ai suoi occhi, lo dobbiamo a quella fotografia che Nadar ci consente ancora oggi di ammirare e che non è un semplice *Charles Baudelaire in poltrona* (1855), come recita la didascalia, ma molto di più, qualcosa di indicibile, che possiamo soltanto osservare. La fotografia può diventare questo supremo segnale iconico, più denso e quindi più valido di molte altre grafie. Perché una foto non parla, fa molto di più: *indica*.

La fotografia indica e Barthes lo sapeva quando la paragonava a quell'indicare qualcosa proprio del bambino che, col dito sollevato, dice: «Questo, è proprio questo, è esattamente così!»<sup>32</sup>. Ed è proprio questa capacità di indicare, questa intenzionalità disvelante, che ci permette di riconoscere sempre nel referente uno dei mondi possibili della nostra immaginazione, che la fotografia può divenire arte, testimonianza, documento, concetto.

Bourdieu la definiva un'arte media - *art moyen* - dai confini incerti, tra le pratiche volgari e le pratiche nobili. Tra le pratiche individuali, segnate dall'arbitrio, e quelle istituzionalizzate, il cui statuto legittima l'arte ed è garanzia artistica attraverso «la codificazione e la trasmissione delle sue norme»<sup>33</sup>, la fotografia si pone nella condizione di medietà. L'assenza di uno statuto autonomo e quindi delle «consolanti certezze che un'estetica ormai consacrata può meglio elargire»<sup>34</sup> non la rende meno universale, piuttosto anziché deprivarla valorialmente o depotenziarne i risultati ne amplifica la portata teoretica e sociale. La fotografia non è discriminante poiché è alla portata di tutti, dal proletario al ricco borghese. Assolve dunque una funzione sociale e nel frattempo dice di noi. Conserva il ricordo personale operando «una "promozione ontologica" di un oggetto alla dignità d'essere fotografato»<sup>35</sup>.

Il fotografo, nel formarsi di un evento sia interiore che esteriore, capta anche la voglia della gente di essere, come si dice in gergo teatrale, "di

31 BAUDELAIRE C., *Salon del 1859*, cit., p. 221.

32 BARTHES R., *La camera chiara*, cit., pp. 6-7. Il corsivo è dell'autore.

33 BUONANNO M., «La conversione dello sguardo. Pierre Bourdieu, fotografo in Algeria», in BOURDIEU P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media* (*Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*), trad. it. M. Buonanno, Guaraldi, Rimini 2004, p. 27.

34 *Ibidem*

35 Ivi, p. 24.



© Musée d'Orsay, dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

© Nadar, *Charles Baudelaire in poltrona* (1855) - Stampa unica su carta salata a partire da un negativo distrutto

scena”<sup>36</sup>.

E per tale motivo può essere soltanto sufficientemente fedele e precisa. Non sono i personaggi o i luoghi che acquistano importanza, «i tratti individuali e circostanziali sono respinti in secondo piano»<sup>37</sup>. La solennità della fotografia sta nell’eccezionalità del momento, che è relazione, conquista, gratificazione, orgoglio. Tutto ciò che deve essere tramandato. L’immagine è subordinata alla funzione sociale.

Quando l’immagine veniva prodotta in numero limitato, da pochi professionisti, e in non molte occasioni, il desiderio che a essa portava riguardava l’ambizione a restare nel tempo. “Merita d’esser fotografato” udivano i presenti prima dello scatto, e questo merito faceva tutt’uno col privilegio d’esser ricordato<sup>38</sup>.

Anche la foto personale o di famiglia è dunque eternizzazione di un momento speciale. L’istante da *tradire*, da consegnare alle generazioni successive come dono della realtà dell’esserci del gruppo<sup>39</sup>. Tra gli altri significati, dunque, emerge quello sociologico nel rapporto esistente, nella foto di famiglia, tra l’*operator*, lo *spectator*, il referente fotografico, il gruppo sociale in cui si identifica e la comunità spaziotemporalizzata in cui è immerso. Magari non avvertiremo il *punctum* ogni volta che tireremo fuori dal cassetto la scatola piena di foto, ma per il solo fatto di poterci muovere nella nostra storia personale e di poterci riconoscere in chi ci ha amato saremo comunque coinvolti emotivamente e rievocheremo immagini che appartengono inequivocabilmente alla nostra memoria. Al di là della qualità e dell’artisticità della foto stessa, ritroveremo i volti di chi fa parte della nostra storia, che ci guardano ed esigono di non essere dimenticati.

Sintetizzando dunque, perché la fotografia è così importante per l’immaginario collettivo e perché l’atto fotografico può acquisire rilevanza teoretica per il discorso filosofico?

La fotografia è biografia, bilancio, valutazione dell’esistenza trascorsa; e di questo bilancio abbiamo spesso timore, per questo un album fotografico induce a volte alla malinconia. Una foto *conserva*, alla lettera, la vita, la sua densità, il suo significato. Una malinconia che si genera non per il necessario trascorrere dei giorni ma per lo scacco alla nostra identità, che riteniamo definita e intera e che invece scopriamo sempre incompiuta quando ci troviamo di fronte alle tante immagini della nostra vita passata e di noi stessi, di fronte a tutti i sé che coabitano in noi e che abbiamo dimenticato. La fotografia ci spinge a riappropriarcene, per divenire ciò che siamo, attraverso l’armonia della nostra pluralità. Anche questo è il regalo che la fotografia fa al mondo: mette l’uomo in contatto con se stesso e non soltanto attraverso il ritratto, ma anche come accesso privilegiato alle proprie *erlebnisse*, nel modo in cui si è argomentato nel capitolo II. E dona all’arte la possibilità di perdere il suo carattere sacrale, la sua aura, che la distanzia dagli uomini facendoli assistere inermi alla loro finitezza, per assolvere una funzione politica che, unificando il tempo in un cerchio eterno, entro cui tutti siamo e stiamo, renderà visibile e avvicinabile l’ineffabile

36 CARTIER-BRESSON H., *L’immaginario dal vero*, cit., pp. 25-26.

37 BOURDIEU P., «Culto dell’unità e differenze colte», in Id., (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un’arte media*, cit., p. 76.

38 ORLANDO O., «Dell’album di famiglia e del parricidio informatico», in *Gente di Fotografia*, n. 58, Aprile 2014, p. 127.

39 Cfr. BOURDIEU P., «Culto dell’unità e differenze colte», cit., pp. 51-76.

e renderà l'irripetibile e unico, ripetibile e plurale.

La fotografia è grazia, anche quando documenta l'orrore della storia, l'atto del morire, perché è rammemorazione, perché è trionfo della vita contro l'annichilimento dell'oblio, perché è luogo in cui i morti parlano ancora con i vivi e indicano la strada per il futuro.

La fotografia è costruzione perché non è semplice mimesi del reale ma palcoscenico del fenomeno nel suo apparire originario e precompreso attraverso i nostri stati d'animo.

*La fotografia è insomma universale.* Lo è nel suo linguaggio e lo è nella sua unicità che supera la spazialità del tempo lineare per farci abitare un Mondo aperto all'interezza della temporalità e della spazialità. Diveniamo cittadini del Tempo, abitanti della Terra.

L'universalità della fotografia, dunque, va ancora più in là della sua fruibilità tecnica che pone l'atto del fotografare alla portata di tutti. C'è in essa un'integrazione ancora più potente: quella dello spazio fotografico. Uno spazio che unifica l'umano al di là delle barriere politiche, genetiche, sociali, linguistiche, culturali e temporali. In questo senso la fotografia unifica non soltanto nel *qui e ora* ma anche nel prima, nel poi e nell'altrove. Come se si fosse *ovunque* in un *semper* tutto umano. Al di là dell'irreversibile, dell'impossibilità del viaggio nel tempo. Impediti come siamo dalla velocità della luce, proprio la luce, la foto, ci consente di superare il nostro limite e muoverci a nostro piacimento in quell'*enigmatico spazio* che è il tempo vestito di irreversibilità.

Questo consente, come sostiene Camuri, di saggiare la potenza della fotografia quando la si legge come *nostos* omerico, come il 'ritorno a casa'. Una casa che non è più una dimora qualsiasi ma assurge a dimora dell'intero. È la Terra il grande interno architettonico che la fotografia ci permette di abitare. Uno spazio che possiamo frequentare e conoscere grazie allo statuto indicale della fotografia e all'incontro tra una coscienza, quella del fotografo, e una realtà quella dello *spectrum*. Una dialettica determinata dall'illuminazione che riesce a individuare, nel fluire continuo di eventi e di mondi possibili, la manifestazione terrena del dio attraverso la bellezza, catturata da chi è in stato di *mania*, da chi si fa sacerdote che interpreta la lingua sacra, concedendo agli umani il segno: la fotografia, che non dice, ma indica l'ineffabile.

Fotografare è trattenere il respiro quando tutte le nostre facoltà di percezione convergono davanti alla realtà che fugge: in quell'istante, la cattura dell'immagine si rivela un grande piacere fisico e intellettuale. Fotografare è mettere sulla stessa linea di mira la testa, l'occhio e il cuore. Per me fotografare è un modo di capire che non differisce dalle altre forme di espressione visuale. È un grido, una liberazione. Non si tratta di affermare la propria originalità; è un modo di vivere<sup>40</sup>.

È il fruitore a dar parola al gesto fotografico, proprio perché «la fotografia viene verbalizzata nel momento stesso in cui è percepita»<sup>41</sup>. In sintesi, il Fotografo coglie l'essere *speciale* della cosa ritratta - il suo *kairós* - che *apre* il fruitore, *provocandone* l'immaginazione, a una diversa qualità di tempo: quello della narrazione.

---

40 CARTIER-BRESSON H., *L'immaginario dal vero*, cit., p. 19.

41 BARTHES R., *L'ovvio e l'ottuso (L'obvie et l'obtus - Essais critiques III)*, cit., p. 18.

## Sintesi

Nessuna argomentazione che riguardi il tempo in fotografia può coltivare la pretesa di essere definitiva, mentre invece può ambire a chiarire alcuni punti essenziali e a porre interrogativi fondati. Gran parte del nostro vissuto è gettato nella dimenticanza. Ci si oppone a questa entropia naturale attraverso un sistema mnemonico non naturale, semmai culturale. La fotografia, così come la scrittura e tutte le altre arti, ha questo compito: conservare in un modo diverso. Questa attività documentaria non esaurisce le potenzialità della fotografia: è la sua trama, ma non il suo tessuto. Se si limitasse all'informazione la fotografia sarebbe corruttibile tanto quanto l'evento di cui è testimonianza. Essa stabilisce con il tempo un rapporto che non è confinabile alla semplice cattura dell'attimo inteso quantitativamente. Il Fotografo coglie l'*essere speciale* della cosa ritratta - il suo *kairós* - che apre il fruitore a una diversa qualità di tempo: quello della narrazione. La fotografia infatti dà luogo a una "deriva narrativa" nel momento in cui è osservata, nel momento in cui racconta di sé attraverso lo *spectrum*. Una tale concezione del rapporto tra tempo e immagine permette di spiegare qualsiasi tipologia di fotografia: da quella documentaria a quella concettuale. Ma proprio l'analisi del tempo in fotografia ci permette di comprendere che la fotografia non è soltanto definibile attraverso specificità tipologiche. Vi è in essa un'universalità che non consiste soltanto nella sua democraticità, nel suo "essere a disposizione di tutti", ma anche e soprattutto nella sua unicità che supera la spazialità del tempo lineare e ci fa divenire cittadini del Tempo, abitanti della Terra.



## IV Capitolo

### L'immagine del Mondo in una città

#### Il rischio della disponibilità della macchina

Nel capitolo precedente si è argomentato sulla fotografia in genere: da quella documentaria a quella conservata nell'album di famiglia. In tal modo però non abbiamo individuato le coordinate per muoverci nel mondo delle immagini. Sappiamo delle potenzialità del gesto fotografico ma rimaniamo sommersi da un vero e proprio profluvio di immagini tecniche. Una valanga che travolge la nostra fantasia e il nostro modo di rapportarci al mondo, rendendo ancora più difficile che nel passato recuperare il confine tra l'artistico e il non artistico, tra la fotografia e la non fotografia. Una questione estetica che ha risvolti etici, sociali e antropologici.

Negli ultimi due secoli, da quando Niépce riuscì a rubare la prima immagine al mondo, siamo passati da un estremo all'altro: dal rifiuto dell'artisticità della fotografia in quanto mera rappresentazione del mondo al rifiuto dell'artisticità del mondo in quanto mera rappresentazione della fotografia. L'immagine che comunemente chiamiamo fotografia ha una rilevanza ontologica superiore al mondo stesso con cui essa entra in relazione e da cui trae la sua origine prima.

L'immagine fotografica non è riproduzione della realtà. Neppure equivale alla percezione dal vero della realtà di un'architettura, di uno spazio urbano, di un paesaggio, bensì costituisce *un'altra realtà* dotata di sue specifiche caratteristiche. Anche quando l'intenzione del fotografo è quella di avvicinarsi al massimo della visione dell'occhio, la fotografia non riproduce esattamente l'immagine della retina<sup>1</sup>.

Come vedremo nel capitolo VI la capacità della fotografia di cogliere eventi e non fatti, di costruire alla lettera il mondo e non di riprodurre pedissequamente la realtà fa del gesto fotografico un atto filosofico in grado di dare risposte antropologiche e di indirizzare l'uomo verso un sano criticismo. Eppure per un altro verso in quest'epoca la disponibilità della macchina fotografica rende l'antica invettiva di Baudelaire non del tutto insensata. Chiunque può fotografare in qualsiasi momento poiché tutti possiedono un piccolo strumento in grado di farlo.

Oggi ogni cosa possiede questa virtù: tutto può essere fotografato e

---

<sup>1</sup> FANELLI G., *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 3.

ben pochi scatti si rivolgono alla memoria, cioè si producono come fenomeni visivi destinati a durare nel tempo... è una questione tecnica. La memoria è persino d'intralcio quando il principio di massima condivisione promosso dalle reti informatiche diventa egemone<sup>2</sup>.

Per quanto risalti l'aspetto democratico di questa disponibilità della macchina è anche vero che mai come in quest'era rischia l'oblio non soltanto l'essenza più propria della fotografia ma persino la memoria familiare - che da quasi due secoli è "tradotta" anche attraverso la fotografia - proprio per quella facilità della cattura che non fa i conti con la conservazione dei dati, messi a repentaglio dalla velocità con cui i mezzi divengono obsoleti, progredendo rapidamente. La tendenza a non stampare la fotografia la mette in pericolo, con la minaccia, sempre presente, dell'oblio, della sparizione. È chiaro che quanto affermato è più probabile per le fotografie "di famiglia", è invece meno probabile per le opere dei grandi fotografi che si guardano dal limitare il gesto fotografico a un atto puramente digitale e che quindi tendono a trasformarlo in un fatto concreto, traducendolo in carta stampata.

La "disponibilità" non minaccia lo statuto artistico della fotografia, sarebbe come dire che - considerando quanto poco analogica sia l'arte pittorica del Novecento, da non necessitare spesso di una particolare abilità - la disponibilità di pennelli e colori mettesse in pericolo l'artisticità della pittura. È sempre una questione di talento.

Heidegger sosteneva ne *L'origine dell'opera d'arte* (1935) che un'opera d'arte necessita dell'artista e questi dell'opera d'arte. Forse allora sembrava lapalissiano e scontato, ma ancora una volta il mago di Meßkirch ha visto più lontano. Nel caso della fotografia, questa interdipendenza è entrata di fatto in crisi. La strumentazione attuale se da un lato rende tecnicamente perfetta un'immagine, impedisce dall'altro di ricordare che un'opera d'arte è tale se c'è un artista che l'ha resa possibile incidendovi significati che vanno persino oltre le sue intenzioni. Se Baudelaire avesse pubblicato in questo tempo *Il pubblico moderno e la fotografia*, la questione si sarebbe dovuta aprire nuovamente senza l'ovvietà con la quale oggi la si affronta. Il poeta maledetto riteneva che la fotografia fosse un inutile ripetersi di rappresentazioni oggettive, che avrebbero avuto la pretesa di competere con l'arte, per natura rivelativa, come se la mera adeguazione fosse disvelativa della verità degli enti.

Oggi il problema è differente. Non si tratta più di riconoscere la valenza artistica delle fotografie rispetto alla pittura, ma di individuare la differenza tra la fotografia e l'immagine tecnica per giungere a cogliere l'essenza artistica della prima.

Ormai chiunque è in grado di scattare delle foto. Dal cellulare alla macchina più sofisticata, ogni strumento ci rende dei "produttori di immagini". Un fenomeno divenuto quasi grottesco. Si pensi soltanto ai turisti di fronte a un monumento.

Dimentico dell'arte raffinata della contemplazione silenziosa che si impone davanti a certi monumenti, il turista con la mania di fotografare si profonde in una laboriosa ricerca di immagini. Finisce così col viaggiare senza vedere, col non guardare ciò che fotografa<sup>3</sup>.

---

2 ORLANDO M., «Dell'album di famiglia e del parricidio informatico», in *Gente di fotografia*, cit., p. 127.

3 CURCIO A., *Le icone di Hiroshima. Fotografie, storia e memoria*, Postcart, Roma 2011, p. 89.

Se la Teoria degli spettri (secondo la quale, come abbiamo visto nel capitolo II, il dagherrotipo “rubava” una per una la serie di membrane spettrali sovrapposte di cui ogni individuo sembrava essere composto) fosse vera e valesse anche per gli oggetti inanimati, oggi il nostro mondo sarebbe architettonicamente azzerato. I turisti non guardano più i monumenti se non attraverso un obbiettivo. Sono - alla lettera - ossessionati dallo scatto. Le loro vacanze sono pervase da un’ansia raccapricciante: portarsi a casa più immagini possibili. Si assegnano di volta in volta persino il ruolo: c’è chi è dietro e chi di fronte l’obbiettivo, occupano sempre il centro della foto mentre alle spalle trionfa il monumento. È lo sfondo che testimonia l’evento, che dovrebbe essere più importante del protagonista, ma è di solito sfocato. Esso ratifica la presenza dei soggetti in quel luogo. E i turisti sorridono. Sempre. Necessariamente. Doverosamente. E scattano in continuazione. Questa mania dipende forse dal vano tentativo di potersi in seguito abbeverare di un po’ della *magia* delle ferie o forse è causata dal piacere, tutto infantile, di poter mostrare a parenti e amici dove si è stati, come si era felici. Ratificare l’è *stato* reale che ci coinvolge direttamente e attesta la nostra presenza: “Mi fotografano, dunque sono”. Il problema di questa frenesia è che i momenti speciali non soltanto non si riconoscono più ma non si vivono neanche: nel tempo in cui accadono si è intenti, in modo vampiresco, a trasformarli in un file digitale.

In realtà la tipicità di quelle immagini - segnate da un’omogeneità noiosa, da una varietà inefficace, da una mediocrità monotona - è di essere tutte uguali, tutte parimenti insulse e banali. Forse potranno servire in seguito per la memoria familiare, ma non c’è nulla di peggiore di un amico che ti invita a casa e ti propone di trascorrere il dopocena guardando l’album delle vacanze, che oggi in realtà non è più un album ma una cartella digitale.

Velocità, facilità d’uso, semplificazione dei processi di produzione e condivisione dell’immagine, portano a un atteggiamento spensierato verso lo scatto, cosicché tutto diventa fotografabile, del resto non costa più nulla fare click, dunque scattiamo, condividiamo, discutiamo, e quando il principio della condivisione si sostituisce a quello della memoria, non esiste più un momento pregnante e un momento superfluo, e tutta la vita, anche nella sua banale nullità, accede all’ordine del visivo, diventa immagine. Oggi è soltanto un gioco ed è poco divertente giocare da soli. Il ritratto va immediatamente caricato on line e commentato, condiviso, presto dimenticato. Chi ha paura dell’obiettivo? Ormai più nessuno<sup>4</sup>.

Ma se da questa tipologia di immagini sappiamo difenderci, se di queste immagini sappiamo riconoscere la pochezza denotativa e connotativa e la totale assenza di ogni seppur minimo tentativo di artisticità, per le altre - le molte immagini di consumo che ci propinano e che sono intrise di significati “altri” allo scopo di modificare, condizionare, direzionare gli interessi di noi osservatori - siamo spesso impreparati, sprovvisti e incompetenti. Ci lasciamo soggiogare da questa dittatura visiva senza opporre il benché minimo rifiuto critico, sembriamo anestetizzati dai canali di produzione, dopati allo scopo di controllare le nostre prestazioni visive e far raggiungere loro l’obiettivo di marketing o politico che si prefiggono.

Annarita Curcio, storica e critica fotografica, si sofferma sulla potenza

---

4 ORLANDO M., «Dell’album di famiglia e del parricidio informatico», in *Gente di fotografia*, cit., p. 127.

dell'immagine analizzando i suoi effetti quando al soldo del potere si fa veicolo «per la costruzione del consenso di una nazione»<sup>5</sup>. Ripercorre la storia del bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki e la successiva adulterazione della verità sulle conseguenze apocalittiche dell'attacco soprattutto con l'uso di un giornalismo "mercenario". Sebbene la prima legge della Costituzione americana enunci l'importanza della libertà di stampa e della sua tutela, l'arruolamento dei media e l'uso della «fotografia come documento a sostegno della propria tesi»<sup>6</sup> è divenuto una pratica abituale, definita oggi *embedding*, sino al punto da essere regolamentata nel 2003, «poche settimane prima dell'inizio della seconda guerra in Iraq»<sup>7</sup>. Una tale manipolazione mediatica si fa seriamente problematica proprio nel caso delle fotografie e del loro naturale potere persuasivo sulle masse.

Da qui la necessità di potenziare la nostra capacità critica, di divenire osservatori avvertiti, di non rendere definitiva la nostra caduta negli ingranaggi – che stritolano e spappolano la nostra abilità decifrante in una mera attività di decodificazione di un distraente livello denotativo - di questa società dello spettacolo. Berengo Gardin, durante un'intervista che gli feci nel luglio del 2013, mi disse che non amava la fotografia a colori perché il colore distrae.

Se c'è una foto in cui una donna ha una maglietta rossa, stai certo che chi guarda non vedrà altro che quel rosso. Il resto gli sfuggirà<sup>8</sup>.

Ma da che cosa bisogna cominciare per evitare la distrazione, per recuperare la nostra abilità decifrante, la nostra "attenzione" visiva?

### **La fotografia bella e buona. Il principio della *kalokagathia***

Berengo Gardin – nella stessa intervista che ho appena citato - ci teneva a ribadire che lui è un fotografo e non un artista; che persino la sua portinaia sosteneva di essere un'artista della pulizia delle scale, poiché pensava che non ci fosse nessuno capace di pulirle come faceva lei. Lui invece è un fotografo e basta. L'arte e la fotografia corrono su due rette parallele: non si incontrano mai. Può capitare che qualcun altro - un critico, magari - vedendo una sua foto possa valutarla come un'opera d'arte, ma una tale affermazione sarebbe indipendente dalle intenzioni che lui ha avuto scattando la foto. Non erano artistiche. Nelle sue intenzioni non c'è mai, insomma, la volontà di fare un'opera d'arte ma di testimoniare, di documentare i fatti reali. Gli feci notare che se l'arte del pulire può rientrare nel discorso artistico a maggior ragione è possibile per la fotografia. Ma Berengo Gardin insisteva sullo stesso tasto: la fotografia è testimonianza e non arte, documento e non opera creativa. L'arte nasce dall'intenzione di un artista. E la fotografia concettuale, lo *Still life* fotografico, il pittorialismo? Mimano la pittura. Fanno altro. Usano o creano un linguaggio che conserva soltanto il gesto dell'atto fotografico. Il prodotto che vien fuori non ha a che fare con la fotografia propriamente detta. È un'immagine, sì, fotografica ma non una fotografia. Sulla stessa linea Berengo Gardin sosteneva che una fotografia non deve essere bella ma buona.

5 CURCIO A., *Le icone di Hiroshima. Fotografie, storia e memoria*, cit., p. 33.

6 Ivi, p. 48.

7 Ivi, p. 49.

8 RANDAZZO G. (a cura di), «Gianni Berengo Gardin. Storie di un fotografo» (intervista), in *Gente di Fotografia*, n. 57, Dicembre 2013, p. 99.

Io non cerco la bellezza. Quando ho conosciuto Ugo Mulas ero proprio agli inizi. Un giorno sono andato a casa sua e mentre lui mi mostrava le sue foto continuavo a dire: "Ah, che bella questa! Questa è bellissima...". A un certo punto Ugo Mulas mi ha detto: "Se dici ancora una volta che una mia foto è bella, ti caccio via". Io ho spalancato gli occhi meravigliato: "E che cosa dovrei dire?". Lui rispose: "Devi dire che è buona. Tra bella e buona c'è un abisso". Bella è una foto magari formalmente perfetta ma che non racconta niente, che non ha significato. Buona è una fotografia, magari non composta perfettamente, ma il cui contenuto racconta qualcosa e ha un valore. È vero, Salgado fa delle foto belle e buone. Ma il bello è qualcosa in più che ti aiuta a leggere la fotografia, l'importante è che sia buona. Una foto buona è quasi perfetta. E questo vale anche per le donne. Se una donna non è intelligente la sua bellezza serve a poco, può servire per le riviste, ma nulla di più<sup>9</sup>.

E questo l'aveva capito mentre si trovava in Cina. Vedendo un'operaia molto bella su un traliccio lo aveva fatto notare alla sua accompagnatrice, la quale però gli aveva risposto: "Come fa a dire che è bella se ancora non le ha parlato?". La parola è dunque determinante per la bellezza; nella fotografia la parola è quel racconto significativo di cui la fotografia è intrisa. Se non c'è, la fotografia non è bella. Si pensi alle foto di moda o glamour. Sono belle, ma non buone. Non dicono nulla. Sono perfettamente composte, strutturate in modo tecnicamente e geometricamente impeccabile, ma rimangono mute. Mute come le belle donne che ritraggono di solito. Mute perché non vogliono dire nulla, scommettono soltanto sull'evidenza della bella forma. È attraverso essa che veicolano il messaggio intriso, che rimane fuori dal testo, non è traducibile in parole, si muove su un livello prelinguistico, primitivo, originario che invita a comprare o a desiderare quel che si vede perché è bello. Ma è una bellezza vuota. Nulla a che fare con l'idea-valore di cui parlava Platone o con quella di cui parlava Peppino Impastato nel film di Giordana; più vicina a quel *bell'orrore* di cui discutevamo nel I capitolo. Un orrore che in talune foto è anch'esso bello e buono, però. Soltanto che anche in questo caso il buono ha perso la ventura morale che lo aveva determinato linguisticamente. Diventa cattivo. La narrazione qui è un messaggio implicito che si fa arma persuasiva e viene codificato a dovere per impedirne la decifrazione. Una buona fotografia è un'immagine riuscita, che narra implicitamente ma lo dà a vedere in modo esplicito, attraverso la sua bellezza. Che vi sia narrazione è evidente, anche se il suo senso va più in profondità del contenuto indiziale che emerge di primo acchito. Il *punctum* è forse presente in una foto quando c'è questa implicita narrazione. Ma non è così anche per un'opera d'arte? C'è una certa paura nell'uso dei termini, che ci impedisce di comprendere che la portinaia di Berengo Gardin aveva ragione. L'arte è creatività, ma è anche un saper fare, un'abilità che raffina una certa disposizione, una naturale inclinazione, una congenita attitudine. Se davvero la fotografia è testimonianza della realtà dei fatti – e questo lo vedremo nel capitolo VI – allora bisognerà affermare che ciò che il fotografo ritrae è la realtà e non una sua prospettiva. Ma questo è falso. La fotografia è il percepito del fotografo. Su questo non possiamo che essere tutti d'accordo. La realtà è modificata, anche in presenza di una volontà rappresentativa lontana da qualunque intento manipolatorio. L'accadimento ritratto è un evento su cui

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 95.

dobbiamo esercitare la nostra attività critica. *Vedere non deve mai essere credere ma sempre interpretare*. Ma c'è di più. Qualsiasi immagine può essere testimonianza di eventi accaduti. Non è necessaria la fotografia. Bisogna sottolineare questo punto. Non si vuole demonizzazione *tout court* l'immagine tecnica. Un identikit - pur non essendo arte, pur se l'autore non ha alcuna intenzione o velleità artistica, pur se non c'entra nulla con la ritrattistica e, se qualcosa c'entra, ci passa solo accanto linguisticamente - assolve il suo compito. Importantissimo. Così molte immagini. Ma lo snodo fondamentale è distinguere tra immagini tecniche e fotografia, che invece è un fare artistico. Per esserlo la fotografia - e qui non siamo d'accordo con Berengo Gardin - non deve essere soltanto buona ma anche bella. Quasi tutti i fotografi bressoniani, sostenitori dell'idea che la fotografia debba essere soltanto buona, non appena devono spiegare che cosa sia questo "buono" di cui parlano finiscono per sconfinare nella bellezza. Non c'entra la composizione, non c'entra l'inquadratura, non c'entra la geometria, c'entra la narrazione e c'entra la capacità di carpire dalla realtà del tempo un significato che perduri e apra al futuro, di cogliere l'essere speciale - il *kairós* - del referente che principia la narrazione e si mostrerà attraverso la bellezza, via alogica per la conoscenza. Il *kairós* "sintetizza" l'accadimento e la bellezza lo traduce senza tradirlo: per questo è definibile "attimo bello", *καλός καιρός*. Porta principale di accesso alla comprensione del mondo.

Si capisce che [Henri Cartier-Bresson, *ndr*] abbia potuto amare e sfiorare i surrealisti, di cui ha amato il gusto per l'insolito, per il caso e per il meraviglioso. Ma è anche per questo che se ne distingue. Perché se il *kairos* si oppone al *logos*, quando ne infrange la nobile continuità, si oppone in egual misura a *tuchè*. *Tuchè* è il caso. Mentre il *kairos* è proprio il suo opposto. È la decisione buona, quella che risolve, al momento esatto e giusto. Il *kairos* è la necessità, non la contingenza, e per questo nella Grecia antica è classificato dalla parte della bellezza, del *kalos*, della simmetria, dell'armonia: quella disposizione che, tra gli antichi, indica l'accordo delle parti tra loro e delle parti con il Tutto. Il *kairos*, punto decisivo, è un punto di equilibrio. Niente a che vedere con l'irruzione del caso che mette a soqquadro dei fenomeni<sup>10</sup>.

La vera fotografia si regge sul principio della *kalokagathìa*. Bello e buono. Promuovere una cultura fotografica significa potenziare la nostra capacità decodificante, la nostra abilità decifrante per riappropriarci dell'ideale etico-estetico dei Greci e per imparare a leggere la realtà e ad affrontarla a partire da esso: «Il fotografo ci guarisce dalla realtà - come un grande artista -, ce ne fa sopportare e perfino amare il peso, poiché ha distinto in esso il punto di incontro tra due durate: laddove si incrociano la maturità del passato e il sorgere della crisi futura. È colui che interrompe la continuità del tempo con la massima misura o giustizia. Il suo dito sullo scatto ha la rettitudine della lancetta che separa in due il tempo»<sup>11</sup>. E ancora: promuovere una cultura fotografica significa saper distinguere tra proporre e propinare, tra persuadere e argomentare, tra mostrare e condizionare; ma soprattutto significa saper tracciare una linea di demarcazione tra arte e artefatto. Una linea che è molto più sottile di quella che esiste tra arte e immagine, tra una fotografia - che è un'immagine bella e buona - e un'immagine

10 CLAIR J., «*Kairos*: la nozione del momento opportuno nell'opera di Cartier-Bresson», in AA. VV., *Henri Cartier-Bresson. Di chi si tratta? (De Qui s'agit-il?)*, trad. it. G. Boni, E. Monti, L. Nocera, Contrasto due, Roma 2006, p. 51.

11 Ivi, p. 54.



© N. Niépce, *Veduta da una finestra del cortile della casa familiare di Niépce a Saint-Loup-de Varennes* (1826-1827)



© L. Daguerre, *L'atelier de l'artiste* (1837)

semplicemente buona.

È importante dunque comprendere il valore del gesto fotografico e ciò che l'atto fotografico produce in termini culturali, sociali e artistici. In poche parole, è necessario comprendere la fenomenologia e l'ermeneutica della fotografia a partire dall'"architettura" dell'immagine fotografica, che ritrae –sempre- volente o nolente l'interno architettonico nel quale siamo sin dalla nascita gettati: il nostro mondo.

### Una finestra prospettica sul Mondo

La fotografia è primariamente rivolta al Mondo, *a quel grande interno architettonico in cui siamo ontologicamente gettati*. Sin dalla sua nascita è stata innanzitutto fotografia di architettura. Si pensi alla primissima immagine di Niépce, *Veduta da una finestra del cortile della casa familiare di Niépce a Saint-Loup-de Varennes* (1826/1827), o all'interno ripreso da Daguerre, *L'atelier de l'artiste* (1837), o ancora a Talbot e al primissimo libro illustrato, *The pencil of nature* (1844), oppure ai suoi calotipi su Lacock Abbey: l'interno della galleria sud (1840) o la finestra della biblioteca (1841). Quelle prime fotografie ci raccontano di uno spazio architettonico in cui la traccia dell'uomo è visibile nelle sue opere; ci parlano di lui e del suo modo di abitare dalla tipologia degli edifici costruiti; ci dicono come agiva da una cert'aria che sembra aleggiare soprattutto in quelle foto che più delle altre possiedono un'aura artistica. E ancora oggi la potenza visiva di talune fotografie di architettura permette di comprendere come l'opera dell'uomo incida sulla terra, di disvelare il suo modo di rapportarsi allo spazio, nonostante siano immagini vuote della presenza umana o nonostante di essa rimanga soltanto una traccia. Paradigmatiche di quanto detto potrebbero essere due foto, una di Thomas Struth, *Crosby Street, New York* (1978), e una di Gabriele Basilico, *Le Tréport* (1985). L'assenza dell'uomo, il vuoto dell'esserci, in queste foto, permette di comprendere meglio l'ente e soprattutto l'umano rapportarsi allo spazio terrestre, che ci accoglie per destino ontologico.

La fotografia di Basilico è caratterizzata da quella che lui stesso definisce «lentezza dello sguardo», «pratica della contemplazione»<sup>12</sup>, da considerarsi come l'esatto opposto del bressoniano *carpe diem*.

Dopo l'esperienza della DATAR [*scil.* progetto francese al quale partecipò nel 1985] al "momento decisivo", al quale mi aveva abituato la lezione del reportage, avevo preferito, attraverso progressioni successive, la "lentezza dello sguardo". Quasi a voler cogliere nell'immagine tutti i particolari, fino alla complessità delle cose che, a una minuziosa osservazione, il paesaggio poteva restituire<sup>13</sup>.

Dalla perfezione delle immagini geometriche di Basilico si origina la sensazione che le architetture riprese siano sospese nel tempo e nello spazio, che vivano in un dove e in un quando eterico, invisibile, infinito, che questi edifici non siano del tutto fuori dalle faccende umane e che di queste sia rimasta una traccia, un dolore, un'angoscia, un sentimento inemendabile che ne avvolge il volto, come fosse una patina di scampato pericolo o di tristezza o di amarezza. E anche

<sup>12</sup> BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 47.

<sup>13</sup> Ivi, p. 44.





© T. Struth, *Crosby Street*, New York 1978



© G. Basilico, *Le Tréport*, DATAR, 1985

quando i palazzi appaiono giovani e gaudenti, anche quando si slanciano nel cielo dando la sensazione di dinamicità, di grandiosità, di superiorità, il segno di quei genitori umani troppo umani ne trafigge la bellezza potente, mostrando come una fragilità, una debolezza, una corruttibilità tanto che anziché potenti appaiono diafani.

Nelle architetture sono nascosti occhi, nasi, orecchie, labbra, volti che aspettano la parola, e la parola sembra poter nascere solo se essi vivono l'evento rivelatore della luce, nella condizione limite che è l'assenza dell'uomo dal quadro dell'immagine. Ma basta la presenza di un uomo a dare all'architettura il valore di sfondo, a dare al vuoto il senso drammatico di un'assenza, mentre l'assenza dell'uomo toglie al vuoto la dimensione d'angoscia e fa del vuoto quello che realmente è. [...] Fotografo il vuoto come protagonista di se stesso, con tutto il suo lirismo, con tutta la sua forza, con tutta la sua umanizzante capacità di comunicazione, perché il vuoto nell'architettura è parte integrante, persino strutturale del suo essere<sup>14</sup>.

La metafora di Basilico sul corpo umano ritorna anche in Platone, come fa notare Nicola Emery: «Nel Timeo effettivamente si territorializza poi anche il corpo dell'uomo, lo si politicizza precisamente come una micro-polis»<sup>15</sup>. La topografia della città che è descritta nelle *Leggi* ricorda infatti il brano del *Timeo* in cui si descrive la *micropolis*: il corpo umano. Dunque, il corpo ha la struttura di una città e questa dovrebbe avere l'articolazione vitale di un corpo. Si guardi *Le Tréport* (1985), la fotografia che segna, nella produzione di Basilico, il passaggio dal reportage alla fotografia di architettura. Il paesaggio ricorda un certo vedutismo barocco, Basilico indicherebbe Bernardo Bellotto, artista che si ribella alla tipica rappresentazione geometrica rinascimentale. L'immagine sembra trasbordare, non finire; rompe il perimetro del margine, permette all'occhio dell'osservatore di ultimare la visione attraverso un completamento mentale. *Le Tréport* è un'esperienza percettiva che si traduce in un'esperienza emotiva e ci fa vedere davvero, non superficialmente, ci fa attivare, ci fa decodificare, ci fa registrare un messaggio, un significato veramente nostro. Non più mimesi del reale, piuttosto rappresentazione dell'ideale, alla lettera: rappresentazione di ciò che proviene dalla forma perfetta, dal mondo delle idee. In questo modo compare l'uomo, pur assente, nello spazio costruito e noi osservatori comprendiamo il suo modo di stare al mondo e di colonizzare lo spazio.

In Platone, nelle *Leggi* in particolar modo, affinché la polis sia *kallipolis* è necessario ricordare che «l'organizzazione dello spazio è politicamente performativa»<sup>16</sup>, poiché manifestazione dell'immutabile che si presenta nella forma del ripetibile, della consuetudine. In tal modo la città si fa «pascolo architetonico»<sup>17</sup>, nutrimento per i cittadini. L'abitante «pascendo in esso, abitando in esso forma il suo *ethos*, le sue abitudini percettive e motorie, la sua disposizione alla ripetizione o all'abbandono della legge»<sup>18</sup>. La città così strutturata genera l'abitudine e l'assuefazione a quelle norme immutabili sulla base delle quali dovrebbe configurarsi anche la coscienza del singolo. Per il filosofo greco l'organizzazione

14 BASILICO G., *Architettura, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, a cura di A. Lissoni, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 100-101.

15 EMERY N., *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Marinotti, Milano 2008, p. 41.

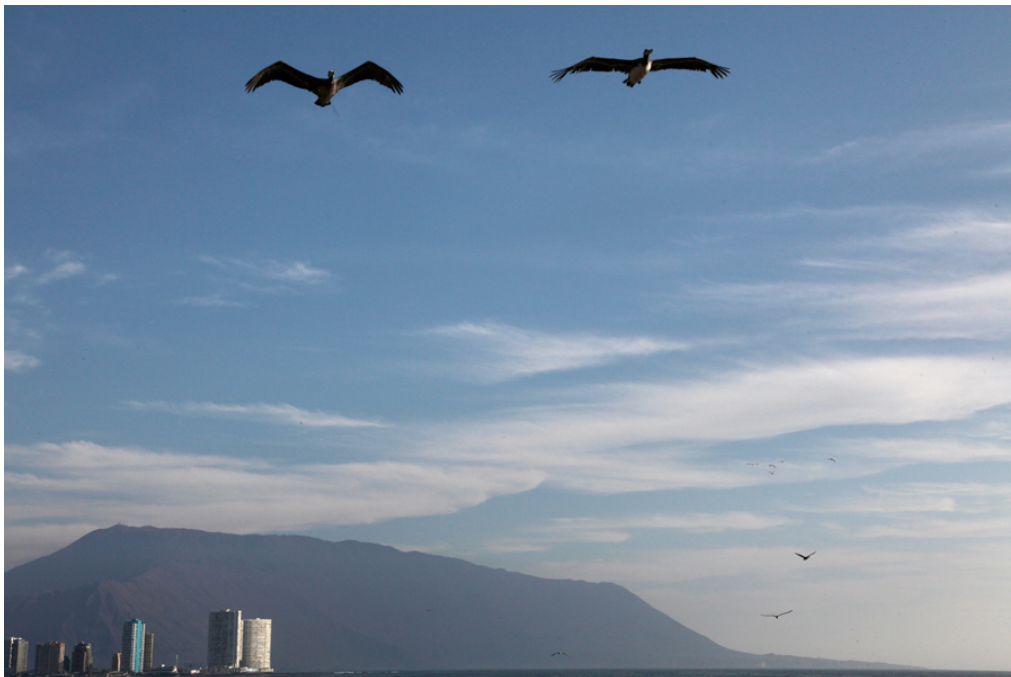
16 Ivi, p. 30.

17 Ivi, p. 34.

18 *Ibidem*



© T. Siracusa, da *Iquique* (2012)



© T. Siracusa, da *Iquique* (2012)

dello spazio urbano era una questione a tal punto importante che dopo l'arconte per l'educazione, che era al di sopra di tutti, le più alte cariche erano quelle dei magistrati che dovevano sovrintendere le strutture urbane (*asty* e *agorà* ovvero gli *astynomoi*, gli *agoranomoi*) e il territorio circostante (*chora* ovvero gli *agronomoi*). E dovevano lavorare in perfetta armonia, sorvegliando e controllando che la proprietà della terra e dello spazio pubblico venissero distribuiti equamente. Essendo una carica delicata, durante il tempo in cui i magistrati la ricoprivano dovevano rinunciare a ogni attività pubblica, alla proprietà personale di beni e all'uso degli schiavi per i servizi privati. Era questa una pratica che avrebbe potuto indurli a seguire spontaneamente la "misura", evitando la pericolosa caduta nei personalismi. Nel sistema urbano platonico sono previste peraltro dure punizioni per quei magistrati che antepongono l'interesse privato a quello pubblico, poiché lo scopo dell'architettura di una città dovrebbe riguardare il bene comune e non individuale.

L'artisticità di una fotografia dovrebbe avere la capacità di farci cogliere il senso profondo di quanto ipotizzato da Platone; dovrebbe fondarsi sul principio della *kalokagathìa*. È il caso, ad esempio, di due foto del fotografo siciliano Tano Siracusa, tratte dal portfolio *Iquique* (2012). Due gabbiani alti in cielo. Un volo perfetto in una natura potente. Sullo sfondo l'aggressione architettonica non dà pace allo sguardo. Natura e artificio, ancora una volta distanti, non comunicano, si sbranano a vicenda. La verità della terra che ospita quei mostri di cemento armato e ferro risulta immediatamente evidente. Nell'altra foto in modo ancora chiaro: c'è un uomo sdraiato sulla spiaggia, all'orizzonte si stagliano degli orribili grattacieli. Questa fotografia narra di una bruttezza senza appello, eppure è bella. E lo è non soltanto in nome di un'estetica concettuale, ma per i canoni propri che rendono artistica una foto: la presenza del *punctum*, la qualità descrittiva, espressiva e la bontà politica del messaggio implicito. Non si diventa fotografi, si nasce tali. Si può migliorare ma non divenirlo. Così come per tutte le forme di arte. Più l'artisticità è presente in una fotografia più la fotografia è potente concettualmente.

Thomas Struth (1954) è un artista tedesco. Si occupa anche di fotografia di architettura. Nelle sue immagini nonostante l'assenza dell'elemento umano non si avverte il vuoto d'esserci. Tutt'altro. Rimangono i segni di una vissutezza, per dirla con Giorgio Colli, che connota lo spazio urbano di uno strano senso di quiete che narra l'eccezionalità del quotidiano.

L'architettura e l'urbanistica rappresentano ciò che la società è e vuole: le sue capacità, i suoi limiti e i suoi fallimenti. La strada, con i suoi edifici, i vuoti creati dove una volta si trovavano (o sarebbero potuti essere) altri palazzi, influenza e si imprime nella mente e nel cuore dei suoi abitanti, e ha un effetto che dura a lungo nel tempo<sup>19</sup>.

Trapela in Struth la cura per la "verità" della vita urbana. Il dettaglio è colto dal grande formato, ma non è questa grandezza a impressionare, quanto piuttosto l'identità del luogo, che ci attraversa anziché sfiorare il nostro sguardo. Le vie silenziose, gli edifici vuoti di presenze, gli spazi costruiti e gli abitanti eclissati eppure spettralmente esistenti. Ci sono le prove di una vita cittadina dinamica, operosa, energica o distruttiva e fatale, come in *Crosby Street, New York* (1978). Si rassomigliano le sue fotografie di architettura, ma più per il modo

---

19 AA. VV., *Common Ground*, Marsilio Editore, Venezia 2012, p. 146.



in cui sono scattate che per il carattere urbano che riescono a rappresentare e che sembra costituire il tessuto dell'identità cittadina. Il mondo antropizzato e dall'uomo invaso è davanti ai nostri occhi, che sembrano vederlo per la prima volta. L'osservatore partecipa attivamente a quel tratto di vita, di cui i muri sono impregnati e le vie testimoni silenti e gli edifici spazi vissuti. Non siamo abituati a guardare. L'indifferenza nella quale facciamo scivolare le cose è da assumersi all'interno della stessa ovvietà con la quale viviamo il nostro tempo, lo spazio intorno a noi, le persone che quotidianamente incontriamo. Siamo protagonisti di una commedia dell'assurdo, persino la via che ci riporta a casa, quella a noi più familiare, è scomparsa. Il nostro rapporto con la vita è esattamente il medesimo: diamo per scontato il tempo a nostra disposizione, riteniamo ovvia la "semplice presenza" degli altri, lasciamo che cadano nell'indifferenza gli oggetti intorno a noi. Tutto è *ontologicamente* depauperato. Eppure noi e la nostra mortalità *siamo* la misura. E noi *non siamo se non* con gli altri. E assieme agli altri *siamo soltanto* perché uno *spazio* ci accoglie. Intervenire su questo spazio significa vivificare o vivisezionare.

Si comprende come per questa via un'indagine attraverso la fotografia giunga a scandagliare la struttura antropologica della società contemporanea e a spiegare come a partire dall'Ottocento si sia giunti alla situazione odierna in cui, come ha osservato Heidegger, l'uomo si comporta come se fosse il padrone degli enti e non il pastore dell'essere.

L'avvento delle immagini ridondanti, il tentativo di fare dello strumento fotografico un mezzo potente di dominio non hanno impedito alla *vera* fotografia di farsi riconoscere e di obbligarci a un gesto ermeneutico che si fonda sul nostro pre-giudizio ma che ci restituisce alla nostra coscienza critica.

### **Fotografare il giardino planetario**

La differenza ontologica che indagava Heidegger andava anche nel senso del rispetto ambientale e non di uno sfruttamento degli enti. Eppure l'uomo continua a comportarsi come se fosse il loro padrone. Gilles Clément con il Terzo paesaggio - in cui bisogna attendere, osservare aspettare - non propone forse, anch'egli, di far dell'uomo il pastore dell'Essere?

L'attività dell'uomo e la progressiva antropizzazione della superficie terrestre provocano la riduzione o l'annullamento della diversità delle specie e del loro numero e dunque la fine degli spazi primari, caratterizzati da una grande diversità specifica e da un marcato endemismo. Per evitare questa catastrofe, l'unica possibilità, secondo Gilles Clément, è quella di concentrarsi sugli spazi residui ovvero quei territori abbandonati dall'uomo in cui, sebbene vi sia un endemismo debole e un equilibrio instabile delle specie, permane la diversità. È bene chiarire che la vita sul nostro pianeta dipende dalla diversità delle specie e dei loro comportamenti e che una *mescolanza planetaria* genera una svolta drammatica, rappresentabile come pangea. Ammettendo l'ineluttabilità di questo processo, l'unico modo di intervenire è rappresentato proprio dai residui, che aumentano ogni giorno di più. Si tratta di quegli spazi che l'uomo tralascia perché non utilizzabili, non praticabili o semplicemente abbandonati: dal ciglio di una strada sino a un terreno incolto o territori più estesi. Ovviamente i confini di questo Terzo paesaggio non sono geograficamente tracciabili. Non è necessario appellarsi a

esperti del settore, ma piuttosto alla promozione di una coscienza collettiva. Un discorso collegabile al *modello climax* di cui parla Rifkin, rielaborando le teorie di Lotka: alla fase di colonizzazione, e dunque sfruttamento di energia, deve seguire una fase climax in cui si rallenti il processo entropico attraverso il minor impiego possibile di energia. Forse però Clément va più in là, perché nel Terzo paesaggio non si deve operare, si deve star fermi e osservare, aspettando che si ricostituisca come fosse un ambiente primario. Dunque, va anche oltre lo stesso Beuys che invece pensava a un rimboschimento diretto. Sia Beuys sia Clément hanno senza dubbio in comune il porre l'accento sulla stessa variabile: il tempo, che è tradotto in attesa, pazienza, coscienza collettiva, speranza. Di fronte a tutte le teorie catastrofistiche, quella di Clément, per quanto estrema sembra un'idea geniale e perseguibile. Lui stesso l'ha messa in pratica con il suo terreno a Creuse. La non organizzazione, l'abbandonare con cura (che è un attendere osservando), il *laissez-faire* delle istituzioni potrebbero consentire la protezione – meglio dire, la promozione – di questo Giardino planetario.

Il giardino planetario [è] “un principio” che chiama in causa “l'umanità intera” e mette in gioco una responsabilità individuale e collettiva<sup>20</sup>.

Sosteneva Derrida: «Forse il pericolo più temibile quando si fanno piani per una città è quello di saturare lo spazio, lo spazio fisico. Per una città che è stata pianificata rigorosamente, il vuoto, l'incompletezza è un compito molto difficile, è un compito apparentemente impossibile. Il desiderio di completare un piano programmatico è sempre la tentazione degli esperti [...]. Una città deve rimanere non-identica a se stessa e aperta non solo agli alieni, ma come un luogo per un'ospitalità nel futuro, la non-identità, l'impossibilità di definire i limiti e i confini è per una città categoricamente imperativa»<sup>21</sup>. Clément è andato ancora una volta oltre? Forse. Senza dubbio il Terzo paesaggio ha una caratteristica specifica: i suoi confini non sono distinguibili. Forse è davvero il nostro futuro.

Nel Terzo paesaggio non si deve operare, si deve star fermi e osservare. Al limite si può fotografare come ha fatto Alessandro Imbriaco. *The Garden* è il titolo del portfolio attraverso cui Imbriaco sembra aver dato immagine al Terzo paesaggio. Il giardino di cui parla Clément non può che avere quell'aspetto.

Da circa cinque anni mi occupo, attraverso il mio lavoro fotografico, di documentare il disagio abitativo nella città di Roma, il che mi ha portato a esplorare in modo sempre più capillare quelle zone marginali e nascoste all'interno del territorio urbanizzato della città che grazie alla loro natura liminale, sono cresciute a ridosso della speculazione edilizia creando quasi delle roccaforti autarchiche di sopravvivenza<sup>22</sup>.

Lavorare sulle periferie e sulla crisi dell'abitare ha permesso a Imbriaco di scoprire e indagare i territori periferici, quegli spazi invisibili che versano in uno stato di abbandono, ma che proprio per questo non soltanto hanno la possibilità di ricostituirsi ma di offrire ospitalità a chi, come i senzatetto e gli animali randagi, è rifiutato o si sente rifiutato dal mondo patinato delle metropoli. Imbriaco ha

20 CLÉMENT G., *Manifesto del Terzo paesaggio (Manifeste du Tiers paysage)*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 76-77.

21 DERRIDA J., *Adesso l'architettura*, a cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2011, p. 315.

22 Alessandro Imbriaco, dalla *Locandina della mostra* che si è tenuta a Milano alla fondazione Forma Galleria nel 2012.



© A. Imbriaco, da *The Garden* (2012)



esplorato una zona romana in stato di abbandono nella periferia est, inizialmente posta sotto tutela dalle istituzioni per la preservazione della sua fauna e poi lasciata a se stessa. L'osservatore avverte come la sensazione di riuscire a partecipare dello spontaneismo di quella vegetazione. Si intravedono dei volti di bimbi, che compaiono come corolle tra il verde. L'atmosfera è mesta, ma una speranza aurorale aleggia intorno. L'immagine sembra fuoriuscire dai contorni, come a voler restituire un fuori campo che si presenta rigoglioso all'immaginario dell'osservatore sottraendosi alla tirannia dei margini e riscattando il paesaggio e le architetture dal ruolo marginale di sfondo e renderli soggetti principali.

### **Il laissez-faire delle istituzioni ovvero della fotografia come denuncia civile**

Prendiamo come esempio il caso di una città italiana in cui il laissez-faire delle istituzioni anziché favorire i luoghi li ha irrimediabilmente danneggiati permettendo agli speculatori e all'individualismo stolto di alcuni cittadini di agire indisturbati. La prima immagine è quella di uno stormo in volo. Il tempo è protagonista della foto: il cielo plumbeo, il movimento degli uccelli, l'antico campanile. Il tempo rimanda al presente, il campanile al passato, il volo al futuro. Chi conosce la storia di questa città potrebbe leggere l'immagine come un monito e potrebbe comprendere il perturbamento che quel volo genera nell'osservatore consapevole. Il campanile appartiene a una chiesa barocca, costruita sul cosiddetto Ipogeo del Purgatorio. Accanto alla chiesetta infatti si trova l'entrata a un ipogeo. Dall'immagine successiva comincia il degrado, la doppiezza dei luoghi, che ritornerà in tutte le foto qui presentate. Un asse di simmetria sarà sempre individuabile nella composizione - geometrica ma mai didascalica - restituendo alle immagini un livello di lettura che per quanto implicito non complica la decodifica, semmai arricchisce e potenzia il livello denotativo, attraverso peraltro una bellezza indiscutibile, nonostante il turbamento del tema ritratto. Questa breve selezione di immagini è un esempio di fotografia basata sul principio già argomentato della *kalokagathia*.

Tentiamo una lettura del portfolio. Nella *Figura 2* si individua la via antica di una città. I bidoni dell'immondizia strabordano. Pranzo prediletto dei topi. I cassonetti ricolmi di pattume non bastano. I rifiuti sono sparsi per terra. Lo scatolone di un televisore campeggia sui resti abbandonati di legname o parti di arredo. Segno del consumismo. Di una povertà che non rinuncia alla parvenza di agiatezza o di una ricchezza arroccata in un esasperato individualismo che dimentica il bene comune. Il muro tufaceo. Un'edicola votiva illuminata alla meno peggio. I fiori sembrano freschi, qualcuno se ne cura. Una cassetta di derivazione all'aperto, con i fili aggrovigliati che scendono sulla parete devastata dall'incuria. Uno scempio sull'altro: un probabile tentativo di decorazione di un devoto che ha voluto dar dignità al muro con una mano di bianco, forse per salvare la statuetta sacra dall'ignominia di un'amministrazione sciagurata o troppo povera per riqualificare uno spazio antico. Il volto dell'impotenza o dell'indifferenza che passa. È il mosso che parla. Un mondo cristianizzato allo sfacelo. Nella terza immagine (*Figura 3*), un'altra edicola. Due punti focali. Le due luci. Collegano i due scenari. Il Cristo risorto e la sua croce, tra i resti di un Golgota del XXI secolo. La rete metallica di sicurezza sfiora la ringhiera di recinzione dell'edicola. Ancora una volta due quadri si oppongono e convivono: lo spazio da salvaguardare e proteggere; lo spazio da cui salvaguardarsi e proteggersi. L'uno è però illusorio,





Figura 1 - © Tano Siracusa



Figura 2 -© Tano Siracusa



Figura 3 -© Tano Siracusa



Figura 4 -© Tano Siracusa





Figura 5 -© Tano Siracusa



Figura 6 - © Tano Siracusa

l'altro reale. In quelle pietre antiche e franate cresce la disperazione per un mondo in rovina, più in là si coltiva la speranza per un mondo non terreno, in cui i palazzi non crollino. Il risultato è la stasi. L'immobilismo di un popolo stanco e sempre in trincea, ma in una guerra mai combattuta. L'incuria dell'intorno è evidente. Ancora una volta appare il segno dei fiori. Neppure posti tra le macerie, piuttosto offerti all'unico salvatore possibile. Nella *Figura 4* compare invisibile la sciagurata mano dell'uomo che cementifica il passato e chiude la vista al futuro. Il mutismo del volto di quel muro - violentato dalla sciatteria, dall'ignoranza, dalla stoltezza, dall'idiozia - è il vero protagonista di questa scena. Il balconcino sembra una bocca piangente. La luce fa da cicerone in questa foto. L'incuria è il più evidente segno antropico sia nei fili malandati e cadenti sia negli orribili interventi di riqualificazione, visibili nella parete a destra, illuminata da un lampione a muro. Luce e buio. Ancora una volta due quadri, due scorci. Il passato devastato - eppur glorioso e nobile - e il presente scellerato e barbaro. È ancora la sofferenza dei luoghi a parlare nella *Figura 5*. Una viuzza antica deturpata da folli interventi migliorativi (?) e ingolfata da una piccola macchina che in quell'ambiente diventa enorme, così come il bidone dell'immondizia. Il gatto sembra l'unico vero spettatore dello scempio. Pare desolato e triste. Mentre la donna nel lato destro parla al cellulare, indifferente alla follia di quell'ingorgo che ingombra impudicamente un angolo di paradiso perduto. La luce adesso mostra più chiaramente il deturpamento nella *Figura 6*. Sul tetto i recipienti in eternit - veleno mortale maleficamente in sintonia con i nefasti interventi su questi luoghi preziosi - lasciano supporre problematiche idriche. Il rifacimento del prospetto è molto scadente e incurante delle preesistenze. La difformità con l'edificio accanto è totale. Rappresentato da quell'unica presenza umana alla finestra incorniciata nel cemento, emerge l'egoistico individualismo che "riqualifica" abusivamente. Non conta la storia, l'architettura, la collettività, il paesaggio, ma le risorse e i gusti personali. Eppure, in questo breve viaggio dentro uno spazio violato, emerge silente una bellezza ferita, amabile ed evidente, che chiede la *pietas* di un'epoca futura o di un popolo migliore. L'occhio attento dell'osservatore non può che fermarsi e sperare in un'alba diversa. E sta in attesa, come quel cane della *Figura 7* che di fronte alla panchina guarda le due persone inattive, in uno spazio avvolto dalla penombra che cela l'incuria e si fa visione dell'incanto che il cemento nasconde. Il mistero è svelato nell'ultima immagine (*Figura 8*). Compare dietro la scultura di Mitoraj, un tempio. È Giunone, la dea a cui esso è dedicato. Questa meraviglia del V sec. a. C., dono degli avi ai posteri ingrati che ne hanno calpestato la gloria, si erge maestosa nella Valle dei Templi. La Collina di Girgenti sta di fronte. Ed è lì che era stato edificato nel Medioevo il centro storico che abbiamo analizzato. Riecheggiano le parole della maledizione che l'Empedocle di Hölderlin indirizza ai suoi ingrati concittadini:

Oh, gente senza nome/ precipita verso la tua rovina,/ soccombi  
di una morte lenta/ e ti accompagni il prete con la sua nenia/ di  
corvo! E poiché ci sono lupi/ dove ci sono cadaveri, se ne trovi/  
uno per voi, che beva il vostro sangue/ e la Sicilia liberi da voi.  
Inaridisca/ questa terra ove il grappolo purpureo prosperava/  
per un popolo migliore, e i frutti d'oro tra le fronde/ e il nobile  
frumento; e lo straniero/ appoggiando un giorno il piede sopra  
i ruderi/ dei vostri templi, chiederà: era qui edificata/ la città?<sup>23</sup>.

23 HÖLDERLIN J.C.F., *La morte di Empedocle (Der Tod des Empedokles)*, trad. it. E. Pocar, Garzanti, Milano 2010, p. 49.





Figura 7 -©Tano Siracusa



Figura 8 -© Tano Siracusa

È l'odierna Agrigento. Il disagio profondo che emerge dalle immagini di Tano Siracusa non indaga purtroppo un fenomeno recente, ma ha alle sue spalle, come plumbea e sconcertante premessa, la storia degli ultimi decenni. È una storia che è bene raccontare in dettaglio.

### Akragas vs Agrigento

Nel 580 a.C. due ecisti gelesi, Aristonoo e Pistilo, fondarono Akragas, «bellissima fra le città mortali,/ dimora di Persefone, [...] sopra l'altura bene edificata»<sup>24</sup>. Akragas, circondata a est e a ovest da due fiumi (Akragas e Hypsas), si sviluppava tra due colline, probabilmente l'antica acropoli: il Colle di Girgenti e la Rupe Atenea su cui furono edificati i Templi di Athena e di Giove Atabirio. Sulla collina di Girgenti in seguito si svilupperà la città medievale. Ricchissima e fertile, Akragas era dedita al commercio e all'agricoltura. Distese di piantagioni di ulivi e di viti ricoprivano il paesaggio verdeggianti e fertile. Per le sue fortificazioni, per lo splendore e per la magnificenza, secondo Polibio, Akragas superava di gran lunga le altre città della Magna Grecia, «anche nella forza della posizione e, soprattutto, nella bellezza dell'impianto. È stata fondata a diciotto stadi dal mare, così da non esser privata di nessuno dei vantaggi che ne derivano; la sua cinta di mura, tanto per posizione naturale che per costruzione, è eccezionalmente sicura. Il muro è infatti situato su una rupe aspra e dai lati scoscesi, in parte naturalmente, in parte per interventi artificiali, ed è circondato da fiumi»<sup>25</sup>. Sulla collina a sud sorgevano i templi dorici, costruiti dopo la battaglia di Himera (480 a.C.) che fruttò ad Akragas un gran numero di schiavi e una notevole quantità di ricchezza. Si iniziò allora anche la costruzione del mastodontico Tempio di Zeus Olimpico che però non fu mai completato. Una grande area sacra, divisa in tre terrazzi, era dedicata alle pratiche culturali rivolte alle divinità ctonie di Demetra e Persefone. Accanto a questa zona si trova a tutt'oggi la Kolymbetra; allora era un'enorme piscina «che girava sette stadi, ed era profonda venti cubiti», in cui confluivano le acque con un ingegnoso sistema di condutture. La Kolymbetra «era un vivaio somministrante pesci non solo per il bisogno, ma anche per piacere. E in questa piscina erano posti anche moltissimi cigni, i quali il luogo rendevano amenissimo e grato»<sup>26</sup>. Delle enormi cavità sotterranee, gli ipogei, servivano per il deflusso delle acque cittadine. L'architetto che aveva progettato le grandi opere akragantine pare fosse Feace. Vivevano nella città con molta probabilità più di duecentomila abitanti<sup>27</sup>. Gli akragantini erano noti per l'ospitalità e la generosità ma il fasto in cui vivevano e la ricchezza sproporzionata di cui disponevano preoccupava non poco il loro illustre concittadino Empedocle, che temeva che un tale stile di vita potesse condurli alla rilassatezza dei costumi e alla fiacchezza dell'operato, tanto che «disse: "Gli Agrigentini si danno alla mollezza come se dovessero morire l'indomani, ma costruiscono case come se fossero destinati a vivere per l'eternità"»<sup>28</sup>. L'abitato, che dall'alto scendeva a valle, sorgeva tra la collina della Rupe Atenea e la Collina dei Templi, nell'area adesso denominata Valle dei Templi.

24 PINDARO, *Pitica XII, Per il flautista Mida Auleta agrigentino*, trad. it. E. Madruzzato, Bompiani, Milano 2010, vv. 2-4.

25 POLIBIO, *Storie*, L. IX pr. 27, trad. it. M. Mari, Bur, Milano 2002, p. 205.

26 DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, L. XI, cap. VII, trad. it. Cav. Compagnoni, Tip. Sonzogno, Milano 1820, p. 157.

27 Diogene Laerzio riferisce che Akragas contava cinquecentomila abitanti e Diodoro Siculo duecentomila. È presumibile, come lo stesso Diogene afferma, che in realtà non fossero più di duecentomila.

28 DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, L. VIII, pr. 63, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006, p. 995.

Il tessuto urbano era organizzato secondo lo schema ippodameo, si estendeva su cinque terrazzamenti ed era articolato secondo un sistema di strade - principali, le *plateiai*, e secondarie, gli *stenopoi* - a incrocio ortogonale<sup>29</sup>; una zonizzazione, che fu «ripresa e sviluppata in età ellenistica»<sup>30</sup>. Parafrasando Pirandello, potremmo dire che l'Akragas dei Greci, l'Agrigentum dei Romani, la Kerkent dei Musulmani, la Girgenti dei nostri padri son finite nell'odierna Agrigento e oggi più che mai «via Atenea, Rupe Atenea, Empedocle...» sono «nomi: luce di nomi, che rend[ono] più triste la miseria e la bruttezza delle cose e dei luoghi»<sup>31</sup>. La città nulla conserva dell'antico splendore, tranne ovviamente quello che il tempo, nonostante l'incuria di secoli di ignoranza e di malaffare, ha voluto conservare. La speculazione edilizia dalla fine degli anni Cinquanta agli anni Ottanta ha irrimediabilmente deturpato il volto della città, martoriandone il corpo che incancrenito ha cominciato subito a ribellarsi.

### I palazzinari giurgintani<sup>32</sup>

Doveva partire il piano di ricostruzione dopo la guerra, ma il 28 febbraio 1944 in via Giardinello, nel rione Bibbirria, vistose crepe comparvero sulle abitazioni. Poco dopo, per tre minuti, la terra franò. Quale fosse stata la causa né si comprese né si indagò. Di fatto, già nel 1925 i tecnici delle Ferrovie dello Stato, durante la costruzione di una galleria, avevano redatto una relazione in cui spiegavano che il terreno su cui si stava lavorando si presentava argilloso e tufaceo e in un tratto era comparsa una grande ansa -un vuoto-, il cui pericolo per i fabbricati sovrastanti era apparso subito evidente. Ma nel 1954 il progetto per il Piano di ricostruzione postbellico era già pronto. Due nuove zone di espansione: una a sud-est e una a sud-ovest, «l'odierna via Dante, destinata a un'edilizia intensiva con una ricettività di 3000 abitanti. Il piano prevedeva pure la realizzazione di una parallela a via Dante, da ricavare mediante un massiccio e assurdo sventramento del colle». Le nuove costruzioni sorsero quasi sempre senza regolare concessione edilizia. Nel programma di fabbricazione, redatto due anni dopo il piano di ricostruzione, l'altezza massima degli edifici fu portata a 25 metri. Nel 1957 l'articolo in questione venne modificato e l'altezza non più indicata. Il 18 marzo 1958 la terra tremò di nuovo: un'altra frana. L'anno dopo, 1440 vani erano stati già costruiti. La speculazione edilizia era ormai partita. La città storica fu così ostruita dal primo grande gigante: il palazzo Vita. La nuova Agrigento in realtà si sarebbe dovuta costruire a gradoni, affacciata sul mare, di modo che in nessuna zona urbana la vista fosse oscurata. Invece, veri e propri mostri di cemento armato, alti anche più di 50 metri, cominciarono a sveltare lungo il tessuto urbano. Successivamente, nel giro di venti mesi, furono realizzati più di 5000

29 Cfr. DE MIRO E., «L'urbanistica e i monumenti pubblici», in BRACCESI L., DE MIRO E. (a cura di), *Agrigento e la Sicilia greca*, L'Erma, Roma 1992.

30 DE MIRO E., «Società e arte nell'età di Empedocle», in *Elenchos*, Anno XIX, Fasc. 2, Bibliopolis, 1998, p. 332.

31 PIRANDELLO L., «I vecchi e i giovani», in ID., *Tutti i romanzi*, Newton & Compton, Roma 2005, p. 533.

32 Il presente paragrafo è stato redatto sulla base del documentario *I Giganti sul tufo che scotta*, Teleacras, Agrigento 2006, scritto e diretto del giornalista e studioso PIETRO FATTORI. Per la realizzazione del lavoro, Fattori si è basato su un documentario realizzato da Giovanni Tagliavoro nel 1986; su un documentario realizzato dalla RAI nei primi anni 2000; sulla relazione Martuscelli; sul volume di MICCICHÈ L., *19 luglio 1966. Agrigento frana: storia di lotte sociali, di disastri urbanistici e di leggi disattese*, Tip. Sarcuto, Agrigento 2003; ha inoltre utilizzato le immagini dell'archivio operaio acquisite da Teleacras negli anni Ottanta. Il documentario è disponibile su Youtube col titolo *La Frana di Agrigento. I Giganti sul tufo che scotta* (ultima visita il 19 febbraio 2014): [www.youtube.com/watch?v=XeAy0dCP5II](http://www.youtube.com/watch?v=XeAy0dCP5II). Le citazioni dal documentario non hanno riferimento in nota poiché sono sempre trascrizioni dello stesso.

vani. Quando nel 1961 si cominciò finalmente a parlare di un Piano Regolatore e di un Regolamento edilizio, gli amministratori comunali si attivarono per boicottarlo mediante cavilli burocratici, per consentire a sfruttatori e speculatori di agire indisturbati: «Inaugurano, così, con la complicità della classe politica, quel fenomeno che passerà poi alla storia come *Il sacco di Agrigento*». La stampa nazionale si cominciò a interessare allo scandalo edilizio agrigentino, ma le costruzioni non si fermarono: altri 3000 vani nel 1963. È l'anno del film denuncia di Francesco Rosi, *Le mani sulla città*, e del disastro del Vajont. Ed è l'anno in cui l'antimafia finalmente si interessa ai *palazzinari giurgintani*. Viene redatto il Documento 191: «Relazione del 5 febbraio 1964, trasmessa il 5 marzo 1964 dal Presidente della Regione siciliana, sulle risultanze acquisite nel corso della ispezione straordinaria svolta presso il Comune di Agrigento dal dottor Nicola Di Paola e dal maggiore Rosario Barbagallo in ordine alla situazione urbanistico-edilizia, agli appalti di opere pubbliche e servizi, alle concessioni e alle licenze di commercio»<sup>33</sup>. L'inchiesta Di Paola-Barbagallo scopre che «i lavori di costruzione venivano iniziati senza regolare licenza edilizia e proseguiti anche dopo l'ordine di sospensione del Comune; in molti casi la costruzione veniva eseguita in maniera difforme dal progetto originario, specie per quanto concerne l'altezza dei fabbricati; la cauzione imposta all'articolo 7 del regolamento edilizio al fine di assicurare l'osservanza delle prescrizioni relative alle costruzioni autorizzate, era costantemente fissata dall'autorità comunale in misura del tutto inadeguata al limite stabilito dalla norma; sia per le costruzioni abusive che per le sopraelevazioni non autorizzate, il comune emetteva costantemente provvedimenti di sanatoria ed accordava deroghe all'altezza massima consentita dietro pagamento di cifre irrisorie; il Sindaco pur avendo emesso vari provvedimenti di sospensione dei lavori eseguiti abusivamente non faceva mai uso del potere di demolizione attribuitogli dall'art. 32 della Legge urbanistica; e infine, cosa ancora più grave, il Comune concedeva licenze per costruzioni ricadenti in zone sottoposte alla tutela paesistica oppure in aree geologicamente instabili». La complicità del Comune di Agrigento e di una popolazione acquiescente consentirono la continuazione della sciagurata speculazione edilizia fino al 19 luglio del 1966 quando avvenne la tragedia. Alle sei del mattino, nella zona dei nuovi quartiere a sud, iniziò la grande frana. Fu un netturbino, Francesco Farruggia, a notare per primo una sorta di faglia, che si apriva sul manto stradale, e a svegliare l'intero quartiere immerso nel sonno. Sarebbe stata una tragedia di proporzioni ancora più grandi. Alle 7.15 un palazzo fu inghiottito dal terreno, un altro franò, un altro sembrò «quasi si fosse inginocchiato per chiedere scusa alla natura violata». Ottomila persone rimasero senza tetto. La spaventosa frana impressionò la nazione. Aldo Moro, Presidente del consiglio, e Giuseppe Saragat, Presidente della Repubblica, giunsero ad Agrigento. Furono subito allestite due tendopoli. Dopo qualche tempo l'Italia si dimenticò della tragedia e dei sinistrati. Soltanto il regista Luigi De Sanctis decise di documentare la tragedia.

La chiamavano Città dei Templi, ora è la città della frana. Una frana covata qui, sotto il peso assurdo di questi grattacieli. Una ferita inguaribile nel cuore di Agrigento, città nobile e antichissima della Sicilia. Hanno costruito e allora c'è stata la frana. Lo hanno detto gli

33 SENATO DELLA REPUBBLICA - VIII Legislatura, «Documento 191», in *Doc. XXIII, n. 1/V*, XI Tomo, IV Vol. Scaricabile al seguente indirizzo web, visitato il 19 febbraio 2014: [http://legislature.camera.it/\\_dati/leg08/lavori/stampati/pdf/023\\_001006.pdf](http://legislature.camera.it/_dati/leg08/lavori/stampati/pdf/023_001006.pdf).





Palazzo Vita (Agrigento)



Frana di Agrigento (luglio 1966)

agrigentini mentre riprendevamo queste immagini. Hanno costruito in fretta per guadagnare in fretta, in una zona dove si sapeva che anche un mattone in più poteva costituire un pericolo. [...] Hanno costruito affannosamente sulle terre demaniali con un regolamento che ignora ogni regola, ogni logica edilizia. Sono stati alzati anche dodici piani dove il terreno non ne tollerava più di quattro. E la terra, l'antica argilla di Agrigento ha detto di no. [...] Dalle crepe della frana emerge un fosco quadro di stretta connivenza fra speculazione edilizia e Amministrazione. Ad Agrigento, ha detto in Parlamento il Ministro dei Lavori pubblici, sono avvenuti fatti gravi, allarmanti, mostruosi. Per anni non ha dominato la legge ma l'arbitrio<sup>34</sup>.

A ottobre dello stesso anno, si concluse l'indagine amministrativa della commissione Martuscelli, che consegnò la relazione al ministro dei lavori pubblici, Giacomo Mancini.

Gli uomini, in Agrigento, hanno errato, fortemente e pervicacemente, sotto il profilo della condotta amministrativa e delle prestazioni tecniche, nella veste di responsabili della cosa pubblica e come privati operatori. Il danno di questa condotta, intessuta di colpe coscientemente volute, di atti di prevaricazione compiuti e subiti, di arrogante esercizio del potere discrezionale, di spregio della condotta democratica, è incalcolabile per la città di Agrigento.

Enorme nella sua stessa consistenza fisica e ben difficilmente valutabile in termini economici, diventa incommensurabile sotto l'aspetto sociale, civile ed umano.

La città dei «tolti» non è più l'Agrigento di un tempo.

Il volto urbano, sfigurato, potrà forse in parte essere recuperato con generose piantagioni di verde, cui affidare la cicatrizzazione delle ferite e la ricucitura dei tessuti, ma difficilmente, e certo con costi assai elevati, potrà assumere l'aspetto decoroso di una città umana: le ferite inferte, anche curate, resteranno a lungo<sup>35</sup>.

Ma nel 1968 ad Agrigento la speculazione edilizia riparte. Nasce Villaseta che accoglierà gli sfollati. Nell'importantissima Necropoli Pezzino fu costruito il Viadotto Morandi, per collegare il quartiere di Villaseta alla città. Un danno incalcolabile. Sotto i pilastri del viadotto furono nascosti o distrutti importanti reperti archeologici. Nel 1980 finalmente arriva il Piano Regolatore Generale, privo però dei piani particolareggiati. Si continuò a costruire senza regolare licenza. A oggi, la frana minaccia nuovamente Agrigento. Il centro storico, inghiottito dai giganti di cemento armato, si avvia verso un declino lento e definitivo.

27 persone tra sindaci, funzionari del genio civile e amministratori, chiamati in tribunale a rispondere delle proprie responsabilità, furono in seguito assolti. Dopo quasi otto anni dai fatti, nel febbraio del 1974, vennero prosciolte da ogni accusa con la formula più favorevole: "Per non aver commesso il fatto". Nessuno aveva costruito, nessuno aveva violato la legge, nessuno aveva distrutto un esteso tratto di territorio

34 Trascrizione dal documentario di DE SANCTIS L., *L'india è in Sicilia*, Unitelefilm, Italia 1966 (Archivio storico Istituto Luce).

35 MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI (a cura di), *Commissione di indagine sulla situazione urbanistico-edilizia di Agrigento. Relazione al ministro, on. Giacomo Mancini*, Roma Ottobre 1966, p. 142 (una sintesi dell'inchiesta fu pubblicata sulla rivista *Urbanista*, n. 48, luglio-novembre 1966, pp. 31-160).



© Edita Antonio Sansone. Sfollati dopo la frana (Agrigento 1966)



© Tendopoli dopo la frana (Agrigento 1966)

pubblico [Pietro Fattori].

*... Ora rivestiti tutti di cemento e di tolli...*

Nella collina di Girgenti nacque nell'alto Medioevo il nuovo agglomerato urbano che è oggi il centro storico di Agrigento. Forse per motivi difensivi, l'antica città sottostante alla collina e distesa sulla Valle dei Templi venne abbandonata verso il V sec. a.C.: «Un primo nucleo è già consolidato e fortificato prima della conquista araba del IX secolo. Gli arabi infatti si accampano fuori dalle mura, a ovest della città»<sup>36</sup>.

Il sistema insediativo attuale [...] è costituito da diversi nuclei sparsi nel territorio, a partire dal centro storico, esteso circa per 80 ettari e ubicato sulla collina di Girgenti a 230 metri sul livello del mare, da cui dista pochi chilometri. In adiacenza al centro storico, sulle pendici meridionali della collina, è cresciuta a dismisura la città compatta e intensiva che provocò la frana del 1966. [...] Tra gli agglomerati urbani che sembrano per lo più sorti secondo direttrici casuali si incuneano grappoli di edilizia abusiva di grande consistenza e ad alta densità, specie nelle zone costiere<sup>37</sup>.

Di quella vecchia Girgenti, che aveva piacevolmente sorpreso Goethe il 24 aprile 1787, resta poco: «Non credo avere visto finora nella mia vita così stupendo levar del sole in primavera, come quello d'oggi. Il moderno Girgenti sorge in alto, sull'are dell'antica rocca, vasta abbastanza per comprendere gli abitanti, della città attuale. Dalle nostre finestre, godevamo la vista dei vasti terreni che digradano dolcemente, sopra i quali si stendeva la città antica, *ora rivestiti tutti di vigne e di orti*»<sup>38</sup>. *Ora rivestiti tutti di cemento e di tolli*. Così è. La storia narrata non ha ancora finito di far indignare. Di fronte al danno e alla sciagurata quiescenza se non connivenza, l'amministrazione agrigentina anziché darsi da fare per rimediare dov'era possibile ha continuato nell'incuria. Il centro storico agrigentino, inghiottito dai palazzacci e dal cemento, a rischio frana è in stato di degrado e di abbandono. Gli interventi di messa in sicurezza – quando attuati in tempo – sono dei palliativi, inconsistenti e inutili. Solo la diligenza di qualche privato ha permesso il ripristino di antiche abitazioni, mentre la meschina negligenza di altri – che abusivamente hanno “abbellito” le loro case creando terrazze o cementificando prospetti o demolendo parti “vecchie” o aggiungendo brutture – si è affiancata alla sciatteria del Comune. A tutto questo è da aggiungere il danno subito dal terreno, violato dalla speculazione edilizia e ormai stanco di resistere all'incuria.

Ai numerosi punti di forza del contesto territoriale fa da contraltare una corposa serie di detrattori o punti di debolezza: l'abbandono e il degrado diffuso del centro storico, con pochi restauri su alcuni

36 CANNAROZZO T., «Agrigento: riflessioni e proposte per un progetto di futuro», in VITRANO R. M. (a cura di), *Scenari dell'abitare abusivo - Strategie per l'intervento di recupero*, Atti del Convegno Internazionale, Luciano Editore, Napoli 2007 (Agrigento 19-20 ottobre 2007), p. 29.

37 Id., «Agrigento: risorse, strumenti, attori. Percorsi verso nuovi orizzonti di sviluppo locale» in LO PICCOLO F. (a cura di), *Progettare le Identità del Territorio. Piani e Interventi per uno Sviluppo Locale Autosostenibile nel Paesaggio Agricolo della Valle dei Templi di Agrigento*. Alinea Editrice, Firenze 2009, p. 72.

38 GOETHE J. W., *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87 (Italienische Reise)*, trad. it. A. Di Cossilla, Manini, Milano 1867, p. 306. Il corsivo è mio.





© G. Sommer, Panorama di Girgenti dal Tempio di Giove, 1870-1880 (Raccolta museale Fratelli Alinari, Firenze)



Panorama dal tempio di Giove della nuova Agrigento

edifici monumentali; l'abbraccio soffocante della città "moderna" che lo assedia con volumetrie edilizie abnormi; le periferie residenziali cresciute in modo disordinato, che quasi sempre si connotano per l'incompletezza delle realizzazioni e per l'assenza dei servizi di base, nonostante la qualità di alcuni progetti di edilizia residenziale pubblica; la diffusione dell'edilizia abusiva sotto forma di seconde case, costituite da costruzioni isolate, da vere e proprie lottizzazioni o da edifici condominiali multipiano; la scarsa qualità delle opere pubbliche realizzate negli ultimi decenni, per lo più strade e viadotti (spesso sovrabbondanti e di dubbia funzionalità), che hanno contribuito a massacrare il delicato e affascinante paesaggio del territorio agrigentino, formando un groviglio inestricabile e poco funzionale<sup>39</sup>.

Il Palazzo nobiliare Lo Iacono, secentesco, crolla il 25 aprile 2011. Ironia della sorte, il giorno della commemorazione della Liberazione. Preceduto da Palazzo Schifano, a marzo. Seguiranno altri crolli. E siamo a oggi. Il Comune presenta un progetto *Terravecchia di Girgenti*, che prevede la costruzione di 38 alloggi a canone sostenibile nel cuore del centro storico.

Con rammarico si può affermare che la lezione della frana del 19 luglio 1966 non è servita, infatti, interpretando la legge che consente la costruzione di alloggi a canone sostenibile in modo scorretto, si vuol favorire una insensata edificazione nel cuore del centro storico con un progetto tecnicamente sovradimensionato rispetto agli standard abitativi previsti nel piano particolareggiato. Sembra assurdo, ma a distanza di 20 anni, si ripropone l'idea di rimettere le mani sull'area dell'ex istituto Schifano, in modo ancora più insensato sul piano costruttivo ma anche su quello amministrativo, dato che con apposito dossier si evidenzia una pesante illegittimità per ciò che concerne la destinazione d'uso<sup>40</sup>.

La popolazione questa volta non ci sta. Il marcato individualismo e l'incapacità ad affrontare collettivamente questioni di interesse comune, per dirla con Teresa Cannarozzo, sembrano manifestarsi meno in questa occasione. Iniziano le petizioni, le proteste, le richieste di visione degli elaborati, gli articoli giornalistici. Le manifestazioni sono poche e quando vengono organizzate sono spesso deserte. Ma i focolai di protesta sono tanti. Funzionano. Il Comune ferma l'iter progettuale. Ma la *pars costruens* rimane comunque un miraggio. Di fatto, il centro storico agrigentino continua a crollare. Adesso anche la Cattedrale rischia moltissimo. Scivolata su un fianco guarda morente la vallata. Un pezzo di Italia che crolla. L'immagine del mondo civilizzato che mostra il volto macabro del proprio suicidio.

## Sintesi

La differenza tra fotografia e immagine tecnica non va intesa soltanto nel senso di una demonizzazione *tout court* delle seconde. Abbiamo infatti analizzato l'importanza del *buono* oltre che del *bello* nell'immagine, fino a teorizzare un principio fondante della fotografia: la *kalokagathìa*. Potenziare la nostra abilità

39 T. Cannarozzo, «Agrigento: risorse, strumenti, attori. Percorsi verso nuovi orizzonti di sviluppo locale», cit., pp. 63-64.

40 C. Micciché, *Terravecchia. Storie ritrovate*, pubblicazione privata, Agrigento 2012, p. 6.





Agrigento prima (1904) e dopo la speculazione edilizia



*La nuova Agrigento, sulle falde della collina di Girgenti, verso la Valle dei Templi; ai piedi, le collinette De Vecchi e Bonfiglio edificate in violazione all'art. 71 del R.E. ed alle destinazioni d'uso del Programma di Fabbricazione.*

decifrante iconica non soltanto può consentirci di riappropriarci dell'ideale etico-estetico dei Greci e di imparare a leggere la realtà e ad affrontarla a partire da esso, ma anche di saper individuare una linea di demarcazione tra arte e artefatto. Una linea che è molto più sottile di quella che esiste tra arte e immagine, tra una fotografia – che è un'immagine bella e buona – e un'immagine semplicemente buona. Per tal motivo è importante analizzare il valore del gesto fotografico e ciò che l'atto fotografico produce in termini culturali, sociali e artistici, indagando l'“architettura” dell'immagine fotografica, che ritrae – sempre – volente o nolente l'interno architettonico nel quale *siamo* sin dalla nascita: il nostro mondo. Nel capitolo sono stati fatti diversi esempi di immagini che leggono il mondo e che attraverso l'incrocio tra il livello connotativo e quello denotativo, tra l'implicito e l'esplicito, tra il celato e l'indiziale riescono a raccontare quello che non vediamo per ignoranza, abitudine, ovvietà, condizionamento, e a spiegare la ventura che sta subendo il territorio a causa dell'opera troppo spesso esecrabile dell'uomo. Un esempio su tutti è il portfolio, qui presentato, in cui le immagini permettono il viaggio in un interno – quello di una città italiana – paradigmatico dell'aggressione architettonica che quest'epoca violenta sta perpetrando nei confronti del mondo, che invece dovrebbe curare e proteggere. Le fotografie ci consentono non soltanto di attivare una naturale curiosità, ma di giungere a una comprensione dei fatti narrati molto più potente della sola scrittura. Nel capitolo V, vedremo attraverso un altro esempio – quello della mediterraneità che ha perso la centralità che aveva un tempo – come sia possibile attraverso la fotografia recuperare il passato in funzione terapeutica: per agire sui nostri pregiudizi al fine di cambiare il punto di osservazione.





Panorama dalla Stazione Centrale di Agrigento all'inizio e al termine della speculazione edilizia



## V capitolo

### Il potere delle immagini. La mediterraneità

#### La fotografia è terapeutica?

Abbiamo fin qui tentato di comprendere se e come la fotografia possa essere terapeutica. Il processo cognitivo della percezione dell'immagine è fortemente condizionato da chi la manipola monopolizzandone il contenuto che viene veicolato secondo la logica più conveniente al canale di diffusione. La tendenza del nostro tempo, infatti, è l'immagine ready-made che non necessita della nostra personale decodifica poiché essa nasce già preconfezionata e fortemente preconditionata dalle reti di distribuzione e di produzione. Imparare a osservare e a riappropriarci della nostra capacità critica significa imparare a porsi da un punto di osservazione nuovo per evitare errori di prospettiva e interpretazioni suggestionate da poteri invisibili che agiscono su di noi inconsapevolmente.

Ma in quale senso la fotografia può essere terapeutica? Può aiutarci nella ricerca del vero, nell'indagine del reale? E se veramente ha questo potere, come può esercitarlo? Per molti la fotografia presenta una natura ibrida, trasversale a più tematiche, al confine tra una pluralità di arti. Un'idea ibrida della fotografia mette in evidenza la sua eterogeneità, la sua plasticità, la sua versatilità, ma non ne definisce le potenzialità di senso e di partecipazione. La fotografia infatti prima ancora di essere ibrida è universale, unifica le diversità senza l'appiattimento nell'omogeneità e nella perdita di identità. Essa è una sorta di dispositivo semiotico che necessita di un dispositivo semantico per acquisire senso, ma le potenzialità di significato attribuibili alla fotografia non spaziano all'infinito piuttosto rimangono confinate nella cornice dell'immagine. Bisogna partire da lì e muoversi all'interno di quello spazio temporale: azione possibile per ogni singolo individuo mediante il proprio bagaglio culturale, concettuale e precategoriale. La fotografia infatti si offre alla comprensione di chiunque poiché il linguaggio fotografico abbatte la Torre di Babele offrendo una lingua unica che accomuna tutti i fruitori e che in tal modo viene esperita come strumento per comunicare senza barriere. Non soltanto dunque promuove e potenzia la capacità critica di ciascuno, sottraendolo ai condizionamenti, ma supera gli ostacoli che impediscono la comunicazione tra individui, divenendo una piattaforma semiotica e semantica capace di una comunicazione integrata.

Abbiamo visto nel capitolo precedente come una selezione di foto possa interpellare l'osservatore, insinuando il dubbio e, per tal via, attivando il pensiero consapevole che si traduce in nuovi interrogativi che stimolano l'indagine personale e spronano la ricerca del vero. *Fotografie che ferendo pungolano.* La

puntura, la ferita sono il *punctum* di cui parlava Barthes. Cercando la Fotografia, abbiamo anche individuato in sintesi quattro mondi iconici: dell'immagine manipolata, delle immagini mute, delle buone immagini, e infine delle buone e belle immagini. È proprio in quest'ultimo mondo che abita la Fotografia, perché essa è l'unica che oltre a informare, oltre a spingere alla personale decodifica, stimola attraverso il bello l'indagine, la conoscenza e il dubbio. Se poi tutte le immagini si chiamano fotografia, poco importa. Questo *eccesso* linguistico riguarda anche altre forme artistiche: la musica, la pittura, la scultura, la scrittura, etc. Siamo noi -gli osservatori- i giudici dirimenti. Per tal motivo è importante, molto importante, valutare i pre-giudizi con i quali esperiamo, perché è attraverso essi che ci muoviamo nella realtà e interpretiamo le immagini. E attraverso i pregiudizi non soltanto comprendiamo l'immagine ma individuiamo il mondo iconico cui appartiene. Nel II capitolo si è parlato del vissuto di ognuno come pre-dato fondamentale per decodificare la fotografia. Più precisamente di fronte a qualsiasi evento conoscitivo ogni essere vivente attua un naturale meccanismo di "riconoscimento/apprendimento" che gli consente di decrittare, categorizzare e predicare ogni oggetto di conoscenza. Il vissuto di ognuno è figurabile come un pozzo in cui le esperienze subiscono un processo di sedimentazione: da un lato il contenuto particolare dell'esperienza rimane sul fondo come una sorta di materiale detritico, dall'altro vi è un accumulo progressivo di "sedimenti" delle esperienze configurabili come una somma di categorie o di predicati - che acquisiscono in noi la forma universale - con cui comprenderemo il mondo e che, pur essendo il risultato di tutte le esperienze vissute, rimarranno in noi sotto forma a priori. Questo è il motivo per cui un'osservazione "pura" non esiste, un atteggiamento antepredicativo e precategoriale è possibile soltanto epistemologicamente, fenomenologicamente, ma non ontologicamente.

Ogni volta che ci muoviamo nel mondo non facciamo altro che applicare categorie e predicati, così come li abbiamo appresi attraverso le nostre esperienze e non in modo astratto ma nella forma dei giudizi. Giudizi, dunque, che precedono l'esperienza. Tutti abbiamo e operiamo attraverso pregiudizi. E di solito essi sono inconsapevoli. Non esiste un individuo che si muove nel mondo senza una conoscenza pregressa, che funga da "base", che sia lo sfondo della sua comprensione della realtà. Si tratta di una conoscenza soltanto sua, del corpus delle credenze ormai acquisite, determinate dalla sua esperienza, dalla cultura, dalla società, dalla famiglia, dell'ambiente, dal linguaggio, dal carattere: dal suo vissuto, dalla sua contingenza storica.

Chi pensa di essere sicuro della propria libertà dai pregiudizi fondandosi sull'oggettività del metodo e negando la propria condizionatezza storica subisce poi la forza dei pregiudizi che lo dominano in modo inconsapevole e incontrollato, come una *vis a tergo*. Chi non vuol riconoscere i giudizi che lo determinano, non saprà vedere neppure le cose che alla luce di essi gli si mostrano<sup>1</sup>.

La fotografia può aiutare a far sorgere il dubbio, a mettere di nuovo in questione le credenze acquisite per "condizionatezza storica". Wittgenstein afferma che il dubbio presuppone la certezza.

159. Da bambini impariamo certi fatti, per esempio che ogni uomo ha

1 GADAMER H. G., *Verità e Metodo (Wahrheit und Methode)*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2001, p. 417.

un cervello, e li accettiamo fiduciosamente. Io credo che esista un'isola, l'Australia, che ha questa determinata configurazione così e così, e via dicendo; io credo di aver avuto dei bisnonni, e che le persone che si facevano passare per miei genitori fossero davvero i miei genitori, ecc. Può darsi che questa credenza non sia mai stata espressa, e addirittura il pensiero, che le cose stanno davvero così, non sia neppure mai stato pensato.

160. Il bambino impara, perché crede agli adulti. Il dubbio vien *dopo* la credenza<sup>2</sup>.

Si dubita su ciò in cui si crede o più genericamente sulle nostre inconsapevoli credenze. L'ateo non dubita dell'esistenza di Dio, l'ateo crede nella sua non esistenza, al limite può dubitare di questa sua certezza; il credente invece può dubitare dell'esistenza di dio proprio perché ci crede. È ancora Wittgenstein a farci fare un passo in avanti. Il bagaglio delle nostre credenze consapevoli e inconsapevoli è il pozzo da cui attingiamo per interpretare, per muoverci nel mondo, per costruirci una sua immagine: «Ma la mia immagine del mondo non ce l'ho perché ho convinto me stesso della sua correttezza, e neanche perché sono convinto della sua correttezza. È lo sfondo che mi è stato tramandato, sul quale distinguo tra vero e falso»<sup>3</sup>. La fotografia può, a questo proposito, fare davvero molto: se insinua il dubbio ci mette di fronte alle nostre credenze fino a spingerci a ridefinire "lo sfondo che ci è stato tramandato" e dunque il modo in cui distinguiamo il vero dal falso; fino a spingerci a ridefinire, come abbiamo visto, la nostra immagine del mondo e ad assumere una posizione di fronte a essa.

La vita di ogni singolo individuo, dunque, è la fonte di conoscenza necessaria all'interpretazione dell'immagine, che di volta in volta traduce il segno iconico originario in un senso declinato attraverso il bagaglio concettuale e categoriale dell'interpretante. Quanto qui affermato ha una ricaduta sociale e politica non indifferente se si pensa che la maggior parte dei pregiudizi negativi – a cominciare da tutte le forme di discriminazione e di intolleranza – nascono spesso dall'ignoranza, dalla paura che genera ciò che è sconosciuto, ignoto, che classifichiamo come estraneo o diverso; e questo è un nostro pregiudizio. Se avessimo una percezione differente della mediterraneità, per esempio, vivremmo il fenomeno della migrazione senza le derive xenofobe che purtroppo lo accompagnano, a tal punto che i migranti nella nostra società rientrano nella fascia debole della popolazione a causa dello svantaggio che gli arreca la loro condizione di "estranei". Si pensi adesso allo spazio in cui abitiamo, quello mediterraneo come uno spazio dalla polidentità che unifica, come terra di dialogo e non soltanto come mare, come fulcro della mediterraneità che ci affratella ad asiatici, africani e non soltanto europei; che ci accomuna alla storia dei popoli d'oltreoceano. La marginalizzazione della mediterraneità ci ha condotto a una distopia tale che oggi l'alterità, intesa come diversità radicale, è vissuta quasi sempre in una dimensione conflittuale con le conseguenti derive – razzismo, discriminazione, intolleranza. Ma come potrebbe la fotografia sia quella sociale, il più delle volte conservata negli album di famiglia, sia quella documentaria o reportagistica, essere terapeutica in tal senso? Come potrebbe mettere in evidenza i tratti comuni e valorizzare le differenze? Come potrebbe la fotografia modificare i nostri pre-giudizi, le nostre credenze, se noi la interpretiamo attraverso essi?

2 WITTGENSTEIN L., *Della Certezza. L'analisi filosofica del senso comune (On Certainty)*, trad. di it. M. Trinchero, Einaudi, Torino 1978, p. 29.

3 Ivi, [pr. 94] p. 19.

Dunque, la questione non riguarda soltanto la fotografia ma un'errata narrazione fotografica del mondo? Un errore di fondo, insomma, che dipende dal pregiudizio di chi decifra? Bisognerebbe provare a "rileggere" la fotografia dopo aver "smontato" la nostra credenza. La prospettiva infatti da cui guarda l'osservatore cambia il senso della foto. Il punto di osservazione, però, che genera l'eventuale errore di prospettiva, è dato dal contesto socio-culturale in cui siamo immersi -da quella che Gadamer, abbiamo visto, ha chiamato "condizionatezza storica"- che inconsapevolmente ci influenza, deviando la cultura visuale, condizionando non soltanto il nostro gusto estetico ma soprattutto intervenendo sui nostri processi cognitivi. La sintesi attivata dalla percezione di un'immagine visiva, con qualche precisazione, è valida anche per della comprensione verbale. Tenendo conto che la lettura dell'immagine, seguendo la «logica dello sguardo»<sup>4</sup>, è per l'appunto sintetica e non analitica.

In primo luogo il riconoscimento [...] presuppone che l'oggetto sia inserito in «strutture» categoriali (o meglio: pre-categoriali) predisposte ad accogliere l'«immagine» [...]. In secondo luogo, l'oggetto acquista un valore semantico nel contesto comunicativo-situazionale, sulla base cioè di determinate attese e in riferimento alle specifiche in possesso dei partecipanti allo scambio comunicativo (ivi comprese le «conoscenze di sfondo» e le «presupposizioni»). Ciò riconduce alla tesi secondo cui l'ascoltatore procede alla verifica del contenuto semantico del prodotto verbale sulla base di ipotesi preliminari e compiendo una sorta di analisi previsionale sul percorso dell'enunciato (o del testo). Naturalmente [...] l'ascoltatore deve dar prova di una certa duttilità, deve possedere, cioè la disponibilità a compiere riaggiustamenti e riequilibrazioni<sup>5</sup>.

Conformemente alla tesi di Saussure, per il quale il segno linguistico è lineare, la lettura del testo verbale, a differenza di quella delle immagini, è unidirezionale. Ci sono però delle eccezioni: le grandi superfici e le opere in cui si inizia la lettura dall'estrema sinistra, magari con un invito dello stesso artista che inserisce in quel punto l'advocator. Ma Michelangelo si comporta in modo diverso: nel *Giudizio Universale* a dominare, e a costituire il punto di partenza della lettura, è il Cristo centrale. Anche in questi casi, però, una volta stabilito il criterio di analisi, si procede per "prospezioni" e "retrospezioni", legando sintatticamente e semanticamente fra loro gli elementi, come si fa leggendo un romanzo o ascoltando musica<sup>6</sup>.

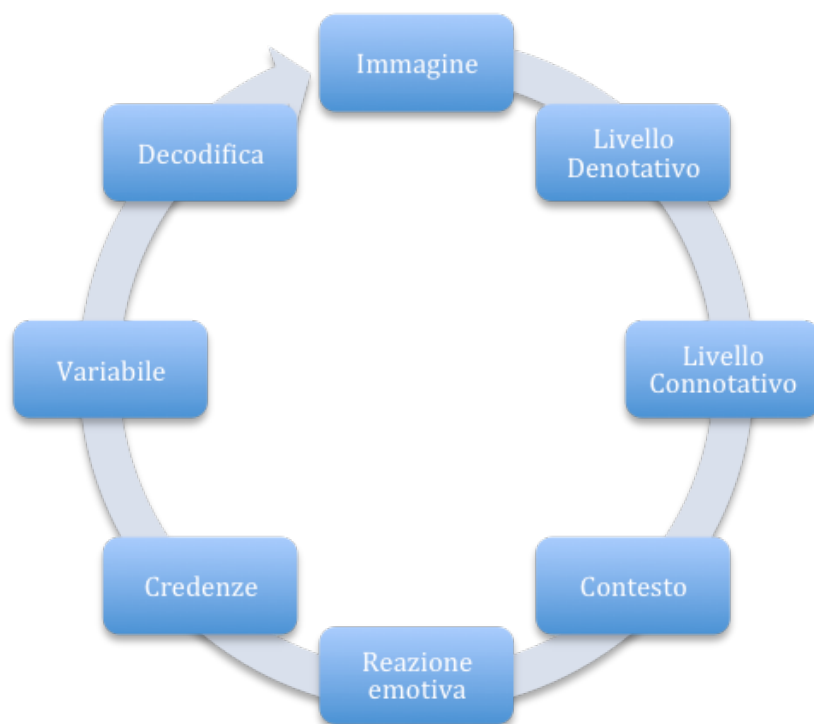
4 Cfr. BRYSON N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.

5 MEO O., *Il contesto. Osservazioni dal punto di vista filosofico*, FrancoAngeli, Milano 1991, p. 137.

6 ID., *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Il Melangolo, Genova 2002. Meo precisa anche, a proposito della ricostruzione fotografica dei movimenti saccadici di fronte a un'opera d'arte, che «risulta chiaramente che il tracciato dei movimenti saccadici compiuti dall'occhio è il risultato della scansione successiva dell'immagine: essa non avviene secondo una sequenza lineare e lo sguardo dell'osservatore ricostruisce i contorni soffermandosi su determinati punti salienti (in ordine di importanza: la zona compresa fra l'occhio e la bocca, l'orecchio, la nuca). Inoltre, la registrazione fotografica del movimento di scansione prova anche che la formazione del ricordo eidetico (ossia di quella struttura generale e formale che si distingue dall'immagine singolare e abbastanza nitidamente configurata in cui consiste il ricordo iconico) non avviene istantaneamente, ma secondo una progressione: il campo mnestico è il frutto di un'azione costruttiva del soggetto» («Memoria semantica e memoria estetica», in L. Bottani (a cura di), *Arte, estetica e memoria*, Mercurio, Vercelli 2005, pp. 149-150).



Figura A



### La reazione emotiva all'immagine e la variabile

In questa “condizionatezza storica”, tra i tanti fattori, rientra anche la fotografia. C'è dunque un feedback. Da un lato l'immagine interviene sui nostri processi interpretativi influenzandoci e dunque modificando le nostre credenze, dall'altro noi decodifichiamo l'immagine proprio in relazione ai nostri pre-giudizi/credenze. È l'*in-più* –il coefficiente variabile di scarto tra ciò che c'era e ciò che si aggiunge- che fa la differenza, che può insinuare il dubbio, modificando la nostra percezione e la successiva interpretazione. Nella *Figura A* il processo è semplificato. Si deve però tener conto che qualsiasi esperienza è sempre unitaria. Il *prima-dopo* dei vari momenti non vuole essere una scansione temporale ma un'analisi epistemologica dell'evento. La realtà è sempre ontologicamente unitaria e soltanto epistemologicamente la si può suddividere e analizzare nei diversi momenti che la compongono.

Vediamo innanzitutto come reagiamo all'immagine.

«Nell'esperienza estetica *le emozioni funzionano cognitivamente*»<sup>7</sup> e funzionano cognitivamente perché modificano l'apparato concettuale attivando un processo circolare in cui non è più chiaro chi ha condizionato cosa: di fatto l'immagine è impregnata di un significato dal quale non è più separabile.

Abbiamo visto nel primo capitolo che la fiducia si genera attraverso processi automatici che agiscono sul nostro sistema previsionale. Automatismi che divengono ovvietà e ci consentono di agire riducendo il tempo di decodifica prima dell'azione. Ad esempio, le strisce pedonali sono un segno che interpretiamo molto velocemente: i pedoni possono attraversare la strada senza pericolo. Questo però non è vero a Napoli. Quando vivevo nella città partenopea mi capitò di ospitare una donna inglese, Doris, che proveniva da una cittadina del Kent, Margate, molto ordinata e silenziosa. Doris, la prima volta che dovette attraversare la strada a Napoli, fu colta dal panico. Il segno non funzionava più - neanche in presenza

<sup>7</sup> GOODMAN N., *I linguaggi dell'arte (Languages of Art)*, trad. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2008, p. 213.

del verde del semaforo - aveva perso il suo significato, generando in lei uno smarrimento e uno straniamento davvero classificabili come terrore. L'universo segnico convenzionale definisce dei parametri comunicativi che, nel momento in cui vengono sovvertiti, gettano nella frustrazione l'interpretante. Abbiamo bisogno di certezze, non necessariamente scientifiche, più semplicemente a tal punto condivise da far parte del nostro bagaglio delle cose ovvie. Il fatto che esse siano normate non basta, però. Per divenire certezze devono essere sostenute da comportamenti inequivocabili e dunque traducibili in un linguaggio universale che de-finisce e de-termina il loro significato: de-finire e de-terminare ovvero porre un limite alla pluralità di interpretazioni. Il differente comportamento degli automobilisti, rispetto a quello cui era abituata Doris, l'aveva disorientata, ma alla lettera. I segni convenzionali, come quelli stradali, hanno lo scopo di orientare, di indicare, di unificare al di là delle differenze culturali. Doris era passata da una conoscenza certa a un'incertezza diffusa, che non aveva condizionato soltanto la sua esperienza di pedone ma la sua intera permanenza a Napoli. La reazione insomma risultò superiore alla perdita di quell'unico orientamento segnico. Valutare la reazione è quello che mi interessa qui analizzare.

Di fronte a un segno sia esso convenzionale o iconico la nostra reazione è misurata dalla familiarità con esso ma soprattutto dal contesto socio-culturale nel quale il segno vive. Quanto detto, nell'universo iconico si carica di una valenza in più. Le immagini infatti danno luogo a modalità concettuali molto più complesse dei segni convenzionali. Il costrutto mentale che germina dall'immagine è *essenzialmente* condizionato dal contesto socio-culturale molto di più che dall'eventuale figurativismo dell'icona stessa, del suo contenuto indiziale, insomma. David Freedberg ne *Il potere delle immagini* spiega come il contesto condizioni la reazione all'immagine, al suo iconismo o al suo aniconismo. Un esempio per tutti è la risposta cognitiva di censura emotiva a quei dipinti sui quali autorevoli fonti hanno elaborato il loro giudizio estetico. Si pensi alla *Venere* di Tiziano o alla *Venere di Dresda* di Giorgione, l'osservatore reprime le allusioni erotiche che è possibile cogliere nelle immagini perché condizionato dall'interpretazione che la storia dell'arte ha affibbiato a quelle immagini, incoraggiando l'osservazione di elementi estetici estranei a una percezione sensuale.

La sensualità di questa rappresentazione sarebbe stata ovvia per molti, e può darsi che continui a esserlo, ma non saranno in tanti ad ammetterlo, almeno non se hanno ricevuto una buona istruzione scolastica. I testi storico-artistici e le monografie evitano per lo più di riconoscere l'aperta sensualità di simili dipinti; le cortine fumogene che vengono create sono straordinarie. Per quadri come questi le categorie descrittive convenienti sono dense letture iconografiche e valutazioni estetiche della forma, dei colori, del trattamento materico e della composizione, il tutto espresso con sensibilità, ma l'analisi della reazione ne risulta oscurata, e favorita la repressione delle sensazioni che quadri del genere possono ancora evocare<sup>8</sup>.

Una sorta di depotenziamento dell'immagine che avviene attraverso altri segni non iconici: la scrittura o l'oralità. Questo significa che ciò che si "riesce a vedere" è dovuto al contesto che modifica la percezione di ciò che si vede e innesca la reazione emotiva.

---

<sup>8</sup> FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (*The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*), trad. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 2009, p. 32.

Che le immagini abbiano un potere è evidente dal fatto che esse provocano sempre una reazione, ma che sia possibile sovvertire o manipolare questa reazione sino al punto da condizionare la risposta all'immagine stessa questo è ormai altrettanto indubbio. Eppure rimane un dato inequivocabile: la variabile. Si tratta di quell'*in più* che abbiamo definito "coefficiente variabile di scarto" e che nel diagramma è stato posto prima della decodifica. È chiaro che è un *momento* dell'azione ermeneutica dell'osservatore che potrebbe - proprio in quanto variabile - non produrre nulla, non aggiungere nulla, oppure il contrario: potrebbe ribaltare la nostra posizione aprendo "uno spazio di libertà".

Sanno [*scil.* i fotografi] di giocare contro l'apparecchio. Neppure loro però sono coscienti della portata della loro pratica: non sanno di stare tentando di fornire una risposta alla questione della libertà nel contesto generale degli apparecchi. [...] La filosofia della fotografia deve rivelare che nell'ambito degli apparecchi automatici, programmati e programmanti non vi è posto per la libertà umana, per mostrare infine come sia comunque possibile aprire uno spazio di libertà. [...] Una tale filosofia è necessaria, poiché è l'unica forma di rivoluzione che ci sia ancora concessa<sup>9</sup>.

La variabile è determinata dall'imprevisto, da quanto non è determinabile né dal contesto, né dalle credenze, né dalla possibilità dell'apparecchio. È il risultato della lotta del fotografo contro la macchina, per dirla con Flusser, allo scopo di «produrre informazioni impreviste, di estrarre, cioè, qualcosa dall'apparecchio e di mettere in immagine ciò che non figura nel suo programma»<sup>10</sup>.

La variabile sta nell'immagine e sopravvive al condizionamento. È ciò che rompe il processo circolare, rimettendo tutto in discussione, rendendoci attori primi nella decodifica. Il dubbio si insinua. L'immagine viene riletta. Si ricomincia. Ma siamo noi osservatori i protagonisti, in questo caso. Il dispositivo semantico siamo noi e attraverso il dispositivo semiotico - che ogni immagine è - diventiamo veri e propri traduttori di possibili significati "altri", di nuove credenze, di cambiamenti al contesto. Ci riappropriamo di una funzione propria del nostro stare al mondo (*Figura B*).

L'unico modo di comprendere il corpo/mente è sentirlo come connaturato all'intero mondo che lo trascende ma del quale esso è anche il centro isotropo da cui si dipartono tutti i possibili significati<sup>11</sup>.

Le uniche immagini che possiedono queste variabili, nei quattro mondi iconici prima individuati, appartengono al mondo della Fotografia, quello fondato sul principio della *kalokagathìa*. Soltanto la Fotografia è in grado di farci cambiare la nostra immagine del mondo e di assolvere la nostra funzione antropologica di dispositivi semantici in una società videocratica che vorrebbe sottrarcela.

Riacquistare l'eros intellettuale è forse possibile a condizione di liberarsi dal puro guardare, dal voyeurismo dell'impotenza che si manifesta in modo devastante negli sviluppi del *Mainstream* mediatico, i quali negli anni Zero e Dieci del ventunesimo secolo stanno confermando la centralità dello spettacolo nelle società ultracapitaliste, il suo

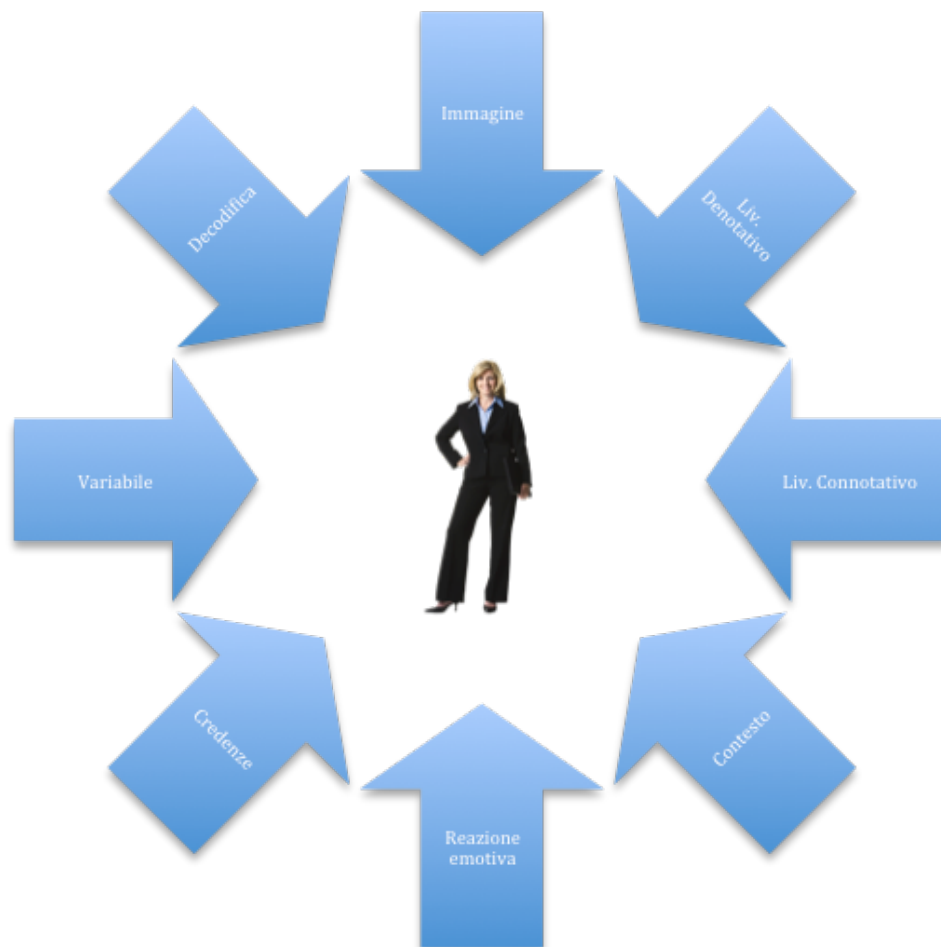
9 FLUSSER V., *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 110-111.

10 *Ibidem*. (citazione già comparsa nel cap. II)

11 BIUSO A. G., *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, cit., p. 101.



Figura B (immagine -Livello Denotativo- Livello Connotativo- Contesto- Reazione emotiva-  
Credenze - Variabile - decodifica)



diventare sempre più indistinguibile dalla politica e quindi la sua natura profondamente autoritaria. Il livello di eccitazione necessario a tenere la folla solitaria inchiodata davanti al mezzo televisivo segue una parabola crescente, come è tipico di tutte le forme di anestesia del corpo sociale<sup>12</sup>.

### Un esempio: la Mediterraneità

Nel paragrafo precedente abbiamo accennato alla mediterraneità come concetto da promuovere per rimuovere pregiudizi e ostacoli all'accoglienza. Ci sono delle ragioni storiche che ci permettono di poter sostenere che la mediterraneità non è un'invenzione intellettualistica ma una realtà volutamente marginalizzata da una cultura eurocentrica che, nel tentativo di fornire nuovi paradigmi storico-politici, ha finito per provocare nuovi drammi sociali. Per ripensare il Mediterraneo bisogna andare nel verso della *decostruzione* per scoprirne una nuova dimensione spazio-temporale che possa permettere di coglierne la poliedricità e la ventura subita a causa dell'eurocentrismo.

Come sappiamo il Mediterraneo non è soltanto un mare, anzi come tale rappresentò a lungo un ostacolo per l'incontro e lo scontro tra i popoli. Peraltro i primi borghi si formarono sui pendii, tra le montagne sia perché le pianure erano paludose, dunque portatrici di malaria o tifo, sia perché le coste erano infide e spesso luoghi di battaglia. Il mare era un deserto vuoto, sterminato, inaffidabile, i primi viaggi avvennero dunque per cabotaggio rasente al litorale e con la meta sempre visibile. Furono i popoli della Mesopotamia e dell'Egitto i primi ad avventurarsi con navigazioni più lunghe grazie anche all'invenzione di battelli a vela, in seguito muniti di carena e di chiglia. Il Tigri, l'Eufrate e il Nilo sono i fiumi che permisero la scoperta del Mediterraneo. Dal Golfo Persico al mar Rosso, dal Nilo al nostro mare, così «ha inizio un miracolo. Beni, merci, tecniche, tutto a poco a poco transiterà attraverso le rotte marittime. Il Mediterraneo sta per cominciare a vivere»<sup>13</sup>. Questo è anche il motivo per cui Braudel parla di un Mediterraneo altrui: quello orientale che fu poi dell'Islam, quello del nomadismo che permise un grande spostamento di popolazioni, armenti e persino nuove vegetazioni. Le prime civiltà sono dunque quelle dell'Egitto, degli ittiti dell'Asia minore, quelle delle coste sirio-libanesi, di Creta, di Micene, che «sono proiettate sul mare e sostenute da città. Tutte, però, comunicano ormai tra di loro»<sup>14</sup>. La storia del Mediterraneo è una storia che va dai sei ai diecimila anni, raccontarla sarebbe impossibile, ecco perché è opportuno guardare in direzione delle grandi comunità culturali che a partire dalle civiltà anzidette si formarono. Si tratta dell'Occidente, meglio dire della cristianità o forse romanità; dell'Islam che «costituisce da solo l'«altro» Mediterraneo, il contro-Mediterraneo prolungato dal deserto»<sup>15</sup>; dell'universo greco, quello ortodosso che «comprende almeno tutta l'attuale penisola balcanica, la Romania, la Bulgaria, la quasi totalità della Jugoslavia e la stessa Grecia, carica di memorie, dove riappare e sembra rivivere l'antica Ellade; vi è poi, incontestabilmente, la sterminata Russia ortodossa»<sup>16</sup>. E

12 Id, «La società videocratica», in LANZA L. (a cura di), *L'anarchismo oggi. Un pensiero necessario*, Mimesis, Milano 2013, p. 68.

13 BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione (La Méditerranée)*, trad. di E. De Angeli, Bompiani, Milano 1987, p. 57.

14 Ivi, p. 61.

15 Ivi, p. 102.

16 *Ibidem*

di queste civiltà compare il tratto comune, la reciproca influenza, nata anche da scontri sanguinosi, da un odio smisurato. Si ritrovano delle linee di continuità nella struttura urbana, nell'organizzazione sociale, nella famiglia, nel ruolo di uomini e donne, nella casa e persino nel diritto e nella religione. Spiega Roger Arnaldez che il paganesimo, l'enoteismo e il monoteismo rappresentano diacronicamente e sincronicamente il tentativo dei popoli di difendersi dalla natura ostile, dalle continue guerre, dai venti e dalle acque, dai fuochi del cielo e della terra, «che travolgono nella loro mischia furiosa il destino e le opere degli uomini»<sup>17</sup>. Essi furono spinti ad «assicurarsi l'aiuto di una divinità in grado di prevalere sulle altre, per farne il dio protettore della città, senza tuttavia avere l'imprudenza di trascurare i suoi rivali, cui pure veniva riservato il culto». Il passaggio dall'enoteismo al monoteismo non si determina con il Dio di Israele, divinità che continua a essere "solo" di un popolo con cui ha stretto un'alleanza, «gli ebrei hanno adorato un dio, e non più dei ma non si tratta ancora del dio unico e universale»<sup>18</sup>. È questa intransigenza a determinare il passaggio dal Dio di Israele a un Dio di tutti, da una religione particolare a una religione universale e questo segna il passaggio verso l'unità del Mediterraneo, che raccoglie l'eredità di Greci e Romani, e crea «l'Occidente, il nostro Mediterraneo»<sup>19</sup>. Nel conflitto tra ebrei e pagani non ha avuto la meglio l'ebraismo ma il cristianesimo, grazie alla sua apertura, alla flessibilità (dovuta anche alla predicazione di Paolo di Tarso) e grazie all'universalità della sua parola. L'Islam si pone in questa controversia tra monoteismi come l'ultima parola, come la religione che supera i conflitti particolaristici presentandosi nella veste della tolleranza a tal punto da accettare tutti i profeti e validarne la giustezza, senza preferenze se non per Maometto che era riuscito a comprendere questo fondamentale ecumenismo nella sua accezione etimologica. Ecco che i "due" Mediterranei prendono una forma definitiva che dura sino ai giorni nostri: da un lato i cristiani, dall'altro i musulmani. Ma nella storia primitiva del Mediterraneo, quella delle sponde del Mare Interno, non fu la costa o la pianura a portare all'unità. È Aymard, allievo di Braudel, a spiegarlo: «Molto più che al clima, alla geologia e al rilievo il Mediterraneo deve la propria unità a una rete di città e di borghi precocemente costituita e notevolmente tenace: è intorno a essa che si è formato lo spazio mediterraneo, che ne ha animato e ne riceve vita. Non sono le città a nascere dalla campagna: è la campagna a nascere dalle città, che è appena sufficiente ad alimentare. Attraverso di esse si proietta sul territorio un modello di organizzazione sociale, di cui tutti gli emigranti, coatti o volontari, cercano di riprodurre lo schema ovunque si trovino»<sup>20</sup>. E se i primi a sfidare il mare aperto furono i cretesi e i fenici, dopo il loro tramonto la prima formazione protourbana nel mar Mediterraneo si deve ai Greci, prima della nascita di Roma, tra il 778 e il 770 circa. Si tratta di Ischia, seguita subito dopo da Cuma: «La più antica fondazione greca, Pithecusa (oggi, Ischia), non è una semplice colonia di popolamento, come sarà il caso di altri insediamenti posteriori. La fondazione di Ischia si colloca al punto di transizione tra la più antica frequentazione messa in atto dai greci, probabilmente interessati alla produzione delle miniere dell'Etruria e della Sardegna, e la più tardiva colonizzazione di insediamento»<sup>21</sup>.

17 ARNALDEZ R., «Un solo Dio», in BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, cit., p. 145. La citazione successiva è tratta dalla stessa pagina.

18 Ivi, p. 149.

19 BRAUDEL F., «L'alba», ivi, p. 79.

20 AYMARD M., «Spazi», ivi, p. 126.

21 CORAELLI F., «Roma», ivi, p. 85.

Mentre ci affannavamo a divenire “europei” dunque non ci accorgevamo di perdere un’identità ben più vera e preziosa: quella mediterranea. Osservando alcune fotografie risalenti all’Ottocento, a formarsi è un quadro unico che dà il senso di un passare del tempo che nel suo fluire ha prodotto differenze enormi cominciando però da un’omogeneità quasi sconvolgente, a tal punto da impedire l’identificazione dei luoghi tra loro. Nel volume *Mediterraneo dei Fotografi*, quanto appena detto è estremamente evidente, tanto che: «Queste immagini inducono anche a un’altra riflessione. Vi era più affinità tra le rive mediterranee cento anni fa di quanta non ve ne sia oggi»<sup>22</sup>. Non si può che concordare. I luoghi ritratti sembrano assomigliarsi tutti, tanto che Marcello Pera parla di *album di famiglia*: quelle sono proprio le terre del Mare Nostrum.

Si guarda una foto della città di Rodi e si potrebbe essere a Istanbul; viste allora, Palermo e Nizza sembrano molto più vicine; e Castel dell’Ovo a Napoli potrebbe sorgere accanto al Forte S. Angelo di Malta. Senza l’assedio urbano intorno all’odierna Atene, i resti del Partenone hanno lo stesso silenzioso incanto di Petra in Giordania o di Palmira in Siria. Il cortile di un palazzo di Beirut e un altro di Damasco sembrano contigui e sovrapposti. Mentre varcando la Porta di Damasco a Gerusalemme ci si potrebbe trovare come niente in una stradina di Algeri<sup>23</sup>.

In queste fotografie la terra parla di sé e racconta di un tempo lontano in cui le genti del Mediterraneo erano affratellate non soltanto da un mare tutto loro ma anche da modi simili di vivere e di abitare il mondo.

Questo sguardo al passato non vuole avere nulla di nostalgico, ma piuttosto vuole andare nella direzione della ragionevolezza. Sebbene sia vero che un eccesso di storicismo possa determinare derive impreviste – per esempio, sottovalutare i traguardi di progresso e di democraticità raggiunti o attivare negazionismi inconsapevoli – di fatto «il modo più sicuro per non affrancarsi dal passato è dimenticarlo. L’autentico oltrepassamento del passato richiede che lo si conosca fino in fondo e che se ne tutelino le vestigia»<sup>24</sup>. Ma come se ne possono tutelare le vestigia? Meglio: in che senso la comprensione e la conoscenza di questo passato può tornarci “politicamente” utile? È Fabrizio Lomonaco a rispondere: «Riconosciuta l’identità mediterranea dell’Europa, occorre tradurla in azione politica che deve favorire tutte le condizioni, peraltro non assenti, di un rilancio del dialogo interculturale che è l’altra faccia della sicurezza, l’arma di pace nella lotta al terrorismo; un dialogo tra le culture e le civiltà ricche di diversità non violenta, di pace e di libertà tra tutti i popoli che nel Mediterraneo si bagnano a partire dalla faticosa e ostacolata rinascita di una classe dirigente laica in Algeria e dalle nuove relazioni tra arabi e israeliani. Per tutto ciò l’Europa ha bisogno di recuperare la centralità del Mediterraneo, perché in esso sono le sue radici e i suoi problemi aperti»<sup>25</sup>.

In che senso la promozione di una cultura visuale, e nello specifico della fotografia, può favorire una simile svolta del tutto condivisibile e auspicabile?

---

22 BANCHIERI B., «Introduzione», in FAVROD C. H. e MAFFIOLI M. (a cura di), *Il Mediterraneo dei fotografi*, Fratelli Alinari, Firenze 2004, p. 9.

23 PERA M., «Album di famiglia», ivi, p. 5.

24 SEVERINO E., *Tecnica e architettura*, cit., p. 99

25 LOMONACO M., «A proposito dello “spazio” mediterraneo: problemi e prospettive», in CAFIERO G. (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell’Interno Architettonico. Lezioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2012, p. 87.



**The Hellenic Society**  
**Tempio di Segesta, 1900 ca.**  
*Stampa originale al carbone, cm 34,5x44*  
**Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Firenze**



**A. Beer**  
**Lesina (Hvar), 1890 ca.**  
*Stampa originale all'albumina, cm 19x27*  
**Museo di Storia della Fotografia**  
**Fratelli Alinari – fondo Beer, Firenze**





**J. Robertson**  
**Istanbul. S. Sofia, 1854**  
*Stampa originale su carta salata, cm 24,4x29*  
 Museo di Storia della Fotografia  
 Fratelli Alinari - fondo Robertson, Firenze



**A. Noack**  
**Genova. Il porto, 1865 ca.**  
*Stampa originale all'albumina, cm 19,5 x 25*  
 Museo di Storia della Fotografia  
 Fratelli Alinari - fondo Noack, collezione Favrod, Firenze



**G. de Rumine**  
**Gerusalemme. Il Monte degli olivi e il giardino dei Getsemani, 1859**  
*Stampa originale all'albumina, cm 34x40,5*  
*Museo di Storia della Fotografia*  
*Fratelli Alinari – fondo de Rumine, Firenze*



**Vives y Martí**  
**Barcellona. Veduta del porto, 1870 ca.**  
*Stampa originale all'albumina, cm 16x22,7*  
*Museo di Storia della Fotografia*  
*Fratelli Alinari – collezione Favrod, Firenze*



## La natura linguistica dell'abitare odierno

Quasi tutti gli architetti che per qualunque motivo si sono soffermati sulla tematica dell'abitare dal punto di vista strettamente teoretico hanno letto il breve saggio heideggeriano *Costruire abitare pensare*<sup>26</sup>.

A parere di Heidegger l'oblio della relazione autentica tra abitare e costruire è riscontrabile già nel linguaggio che lascia nel silenzio il significato originario di abitare (*Bauen*), che è quello di costruire e non di edificare. Questo oblio conduce a un modo di costruire che sfrutta e manipola la Terra anziché custodirla e rispettarla. E che non si tratti di un truismo, né tantomeno di demagogia, è evidente dal fatto che la progettazione non si fonda più sul consenso sociale (i NoTav ne sono un esempio lampante). Ed è proprio il consenso sociale che oggi, più che mai, risente di una "degradazione ontologica" perché ogni novità è «legata agli automatismi del sistema della distribuzione (il necessario rinnovarsi delle mode) e della produzione (l'obsolescenza artificiale dei prodotti)»<sup>27</sup>. Incombe dunque il rischio che il progettare abbia più i caratteri dell'ingegneria che dell'architettura, di una "sperimentale" ingegneria per dirla con Nietzsche. È questo il pericolo di un razionalismo disincarnato da cui mette in guardia anche Gehlen. Da qui la necessità di comprendere cosa ne può "venire" dalle nuove disponibilità tecniche «e dalle modificazioni che anche in connessione con esse avvengono nel dia-logos sociale – che non di mettere queste nuove possibilità al servizio di un progetto assoluto», perché «progettare è stare in rapporto – abitare – con questi *lògoi*». Il progetto come pro-iezione in senso heideggeriano recupera il concetto di *An-denken* – rammemorazione – abbandonando i caratteri del progettare assoluto e gettando sullo schermo, proprio come la proiezione del cinema, forme già scritte nella pellicola/tradizione che attraverso la luce/interpretazione vengono comprese/viste: «Nella immagine di Wittgenstein, e in una prospettiva heideggeriana, l'architettura perde il suo carattere progettuale assoluto e si qualifica come attività ermeneutica»<sup>28</sup>.

La domanda di senso heideggeriana è il punto di inizio del filosofare ricœuriano che proprio perché rappresenta soltanto uno *start up* riesce ad andare più lontano e a contribuire al dialogo scientifico con spunti totalmente nuovi. Per Ricœur, nota Franco Riva, «ogni costruire rimanda ad un abitare, e ogni abitare domanda un costruire. Non c'è uno stato naturale dell'uomo che non sia già aperto all'artificiale del costruire. E non c'è neppure uno stato puramente artificiale dell'umano, dal momento che ogni costruire si innesta nel mondo della vita»<sup>29</sup>. Questo consente al filosofo francese di individuare la connessione profonda tra architettura e narratività - «Lo spazio vissuto dei luoghi di vita diventa tempo [...]. Sull'altro versante, quello della parola e del tempo, si può dire che anche il racconto si spazializza nel suo distendersi narrativo» [18] - ma anche di mettere in evidenza le patologie del costruire - «Bisogna spingersi a dire che la violenza penetra lo stesso gesto architettonico fattosi storia: nella storicità del costruire, non ci sarà

26 HEIDEGGER M., «Costruire Abitare Pensare (Bauen Wohnen Denken)», in ID., *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, trad. it. G. Vattimo, Mursia, Torino 1976.

27 VATTIMO G., «Abitare viene prima di costruire», in *Casabella*, Electa, Anno XLVI, Novembre 1982, N. 485, pp. 48-49.

28 Ivi, p. 49.

29 RIVA F., «Decostruzione o narrazione? Paul Ricœur e la città postmoderna», in RICŒUR P., *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, Riva R. (a cura di), trad. it. di D. Gianola, Città Aperta, Troina (En) 2008, p. 23. Le citazioni successive fanno parte dello stesso saggio e sono tratte dalle pagine 18, 26, 21, individuabili all'interno delle parentesi quadre a fine citazione.

solo un'architettura minacciata, ma pure un'architettura che minaccia» [26]. Riva fa peraltro notare l'importanza nel discorso ricœuriano sia del corpo sia del tempo, categorie fondamentali presenti – bisogna aggiungere – anche nella riflessione di Valéry: «L'atto di costruire si rapporta al centro mobile dell'esistenza – centro di un mondo –, allo spazio vissuto del corpo proprio: già parola, già espressione, già tempo. Già dimora e già oltrepassamento» [21].

Si ricorderà che il premio Nobel per la letteratura, Winfried Sebald, aveva pubblicato nel 2001 *Austerlitz*. Si tratta di un romanzo in cui la riflessione sul gesto architettonico e sull'architettura non funge soltanto da contrappunto al plot, insieme con le fotografie, ma intride la storia di un significato molto più ampio: la narrazione è di per sé architettonica e l'architettura è di per sé narrativa. Anche in Valéry si ritrova uno stretto legame tra l'atto del narrare e quello del costruire. Il dialogo *Eupalinos* (1947) non dice soltanto attraverso la narrazione ma presenta nella stessa struttura testuale, nella scelta dello stile e nell'architettura della narrazione, un livello ermeneutico che lo fa divenire, insieme al contenuto, costruzione parlante, anzi *edificio che canta*. Queste due opere sembrano una messa in atto della comparazione tra narratività e architettura individuata da Ricœur.

Questo è l'obiettivo della ricerca: intersecare la spazialità del racconto con la temporalità dell'atto architettonico per mezzo dello scambio, in certo qual modo, di spazio-tempo nelle due direzioni. [...] Il tempo del racconto è [...] una combinazione tra il tempo vissuto e quello degli orologi. [...] Allo stesso modo lo spazio costruito è una sorta di commistione tra i *luoghi di vita* che circondano il corpo vivente e uno spazio geometrico a tre dimensioni nel quale tutti i *punti* sono luoghi qualsiasi<sup>30</sup>.

La teoria della triplice *mimesis* - prefigurazione, configurazione e rfigurazione - ravvisabile nell'architettura della narrazione come «“radicamento” del racconto nella vita», costruzione dell'intreccio e azione completiva del lettore, si ritrovano anche nel fare architettonico. La *prefigurazione* è il momento della meditazione sull'abitare-costruire che emerge dalla *Lebenswelt*: «L'uomo ha costruito perché ha abitato. [...] Occorre quindi partire dall'insieme abitare-costruire» [59]. Nella *configurazione* ha priorità l'atto del costruire che si realizza attraverso il progetto in cui Ricœur intravede il pericolo di una certa tendenza «a misconoscere i bisogni degli abitanti o a proiettare questi bisogni in una loro rappresentazione mentale». Il terzo momento è la *rifigurazione*, la lettura e rilettura dei «nostri luoghi di vita a partire dal nostro modo di abitare», una riflessione sull'«abitare come *replica* del costruire»<sup>31</sup>.

Una meditazione che dovrebbe interessare tutti. Riprendendo Hans Jonas, Ricœur sostiene che la responsabilità individuale non è semplicemente collegabile al *già avvenuto* ma all'*ha da venire* e riguarda la vita e l'equilibrio del pianeta nel futuro. Aggiunge però:

Ma si tratta anche della Città. La città è fundamentalmente in pericolo. Come è stato sottolineato da Hannah Arendt, la sua sopravvivenza dipende da noi. In effetti nessun sistema istituzionale si mantiene nel

30 P. RICŒUR, *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, cit., p. 57-58. Le successive citazioni sono tratte da p. 59.

31 Ivi, pp. 69-70. Le successive citazioni sono tratte dalle pagine 77, 87, 84, 79, 104, 109, individuabili all'interno delle parentesi quadre a fine citazione.

tempo senza il sostegno di una volontà di vivere insieme, che è in atto ogni giorno anche se ce ne dimentichiamo [77].

La patologia della città – il luogo «da cui gli dèi sono fuggiti e in cui l'uomo è consegnato a se stesso, alla responsabilità dell'artificio integrale» [87] - è ravvisabile nella comunicazione, nella mobilità, nella concentrazione, nella perdita della memoria e dunque del senso.

Oggi si parla di un'urbanistica proprio perché questa energia è avvertita come insopportabile: l'urbanistica è la risposta alla patologia urbana. Significa che la città non può continuare a crescere secondo il suo moto naturale, ma questo deve essere controllato, regolato e orientato [84].

Il filosofo ha il compito di far comprendere che la priorità delle scelte, la distribuzione dei beni eterogenei, i principi secondo i quali si imposta un ordine di priorità, l'orientamento globale non possono e non devono essere catturati e monopolizzati dagli esperti.

Si tratta invece di ricordare anche, e con molta fermezza, che per quanto riguarda la scelta delle poste in gioco globali gli esperti non sono più competenti rispetto a ciascuno di noi. Occorre recuperare, dietro quei falsi misteri, la semplicità delle scelte fondamentali [79].

Il bisogno di una morale sociale si fa dunque strada pur se originato da un paradosso: valorizzazione del singolo e promozione della totalità umana, poiché «tutto il sociale si estende tra questi due poli» [104]. Per Ricoeur è necessario coordinare ricerche in tal senso e procedere per convergenze partendo sempre dal concreto.

La morale sociale delimita un livello di giudizio piuttosto che un sistema già costituito o da costituire. È lo spazio di una riflessione variegata, multidimensionale, discontinua. La convergenza di studi concreti vale sempre di più che la falsa logica del sistema [109].

Il gesto fotografico può rappresentare l'azione concreta di cui necessitiamo poiché non soltanto la fotografia ha una natura linguistica, ma anche e soprattutto perché parla una lingua universale che può contribuire a sensibilizzare l'opinione pubblica e a promuovere ricerche in tal senso che possono permettere il confronto tra varie discipline e studi trasversali. Secondo Heidegger l'uomo ha dimenticato il modo proprio dell'abitare, fondante dello stesso costruire. La conseguenza è un'incuria che si traduce nell'abitare impoetico della nostra epoca.

Le brutture di molta urbanistica contemporanea derivano soprattutto da questo. Un vivere consapevole - o se si vuole un abitare critico -, basato sulla partecipazione e non sulla contemplazione o peggio sull'inerzia, renderebbe il senso di appartenenza allo spazio, alla collettività, al Mondo, trasformando lo stare dell'individuo in un divenire attivo in uno spazio di qualità. D'altronde, come sostiene Rocco Pititto, «il corredo biologico, di cui l'uomo è dotato, lo predispone a intraprendere delle azioni di trasformazione e di costruzione del mondo, dirette a un fine determinato, nel caso specifico a costruirsi una dimora come suo spazio vitale, nel quale poter esprimere i tratti della sua umanità e realizzare le sue aspirazioni più profonde. L'uomo può raggiungere questo obiettivo, perché

egli stesso nel suo agire è determinato dalla consapevolezza di essere creatore del suo mondo [...]. Nella costruzione della dimora della casa l'uomo acquista la sua identità e si proietta oltre il tempo. La casa conserva la memoria delle identità dei suoi abitanti e diventa il racconto della storia dell'uomo»<sup>32</sup>.

L'interno architettonico è il luogo nel quale imparare ad abitare, imparare a divenire abitanti consapevoli e fruitori critici. Affinché esso divenga lo spazio qualitativo dell'abitare umano, il luogo di una quotidianità rivalutata è necessaria certamente una riflessione che tenga conto delle potenzialità derivanti dalla trasversalità disciplinare del gesto fotografico per favorire una cultura visuale più avvertita.

La fotografia è d'altronde, come abbiamo visto, originariamente rivolta al Grande Interno Architettonico in cui si radica la nostra gettatezza. E dell'uomo ci parlano, del rischio di perdere la misura quando si prescinde dalla storicità, dall'intima natura, dalla concretezza dei luoghi, quando si dimentica il bisogno umano di spazio e di un abitare poetico e ci si sofferma invece soltanto sulla bellezza del progetto. Per dirla con Nietzsche, è questa una sorta di *allegria sperimentazione*: non ci si rende conto del pericolo in cui si incorre con un progettare non meditato, che incide sul tessuto urbano come la vivisezione incide sulla carne viva.

La fotografia ci può aiutare in tal senso in quanto consente di scandagliare la struttura antropologica della società contemporanea e di spiegare come a partire dall'Ottocento si sia giunti alla situazione odierna.

## **L'abitare dell'uomo Mediterraneo**

Ma ritorniamo alla mediterraneità per chiederci che cosa hanno in comune questo coacervo di popoli, culture, tradizioni e religioni. Primi agglomerati nati nelle montagne, prime civiltà nate nell'isolamento, primi navigatori nati nei fiumi, tutti in epoche differenti rintracciabili almeno dal VI millennio in poi, quando ormai la forma del loro modo di abitare il mondo mediterraneo e di plasmarlo è ormai una regola che si specifica sempre di più in un'unità che tiene conto delle differenze originarie. È per questo che il mondo Mediterraneo è un'identità polidentica come sostiene Braudel e ripetitiva come afferma Aymard: «Nomadi, stabiliranno il loro accampamento secondo regole immutabili. Sedentari, fonderanno una città, sempre la stessa. Così farà la Grecia nel suo dominio coloniale e poi nel mondo ellenistico. Così farà Roma, reiterando fino alla monotonia da un capo all'altro del suo impero una pianta stereotipa di campo militare, con le stesse strade che si incrociano ad angolo retto, lo stesso foro, gli stessi monumenti: tutto ciò, insomma, che agli occhi dei romani faceva una città. E così farà anche l'Islam: nulla ne esprime meglio la potenza creatrice e organizzatrice, rispetto alla città, di quelle *huertas*, quelle oasi di cui la circonda, e che senza di essa non esisterebbero»<sup>33</sup>. Ma è la casa che più di ogni altra struttura urbana mantiene tratti comuni tra le varie civiltà e si fa specchio dell'organizzazione sociale:

Si tratta a volte di una casa semplicissima, elementare: basta un locale di tre metri per tre, con una porta quale unica apertura, come nei centri

32 PITITTO R., «La casa come dimora. Dalla casa alla città. Una lettura filosofica», in G. CAFIERO (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, cit., p. 178.

33 AYMARD M., «Spazi», in BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, cit., p. 126. Le successive citazioni sono tratte dallo stesso saggio alle pagine 132, 133, 139, 141, individuabili all'interno di parentesi quadre a fine citazione.

della Grecia arcaica, in tutto il Maghreb, in Sicilia o nei “bassi” di Napoli. È, ancora oggi, la casa del povero. Appena possibile, tuttavia, la casa si ingrandisce, si moltiplica, si annette uno spazio chiuso – la *sariba* araba –, si sviluppa intorno a una corte interna – *atrium* o “cortile” delle dimore patrizie –, al riparo dagli sguardi indiscreti. Il tutto in superficie, più che in altezza: a partire dalle *insulae* romane, la costruzione in altezza, come negli immobili moderni, sovrappone spazi distinti. La casa infatti corrisponde alla stessa esigenza: non soltanto raggruppare sotto lo stesso tetto la famiglia e i suoi beni materiali, animali compresi, ma separarla nettamente dall'esterno e difendere così quel bene essenziale, superiore a tutti gli altri, che è l'onore del gruppo familiare e del suo capo. Da ciò derivano i riti propiziatori che presiedono alla sua costruzione, e anche il valore sacrale della soglia, frontiera tra l'interno e l'esterno, barriera contro le forze del male [132].

La separazione tra interno ed esterno è rivissuta anche nell'abitazione quando questa si farà più ricca e sarà capace di rappresentare la divisione dei ruoli dell'uomo e della donna: l'uno difensore della famiglia e promotore di relazioni sociali, l'altra preziosa gemma dell'eredità familiare che garantisce la purezza del lignaggio.

La casa dunque sarà divisa in due parti, «in una delle quali si riceve, mentre l'altra è riservata alle donne: nella Grecia classica abbiamo il gineceo, lo spazio femminile, separato da quello degli uomini, detto *andròn*; nel mondo musulmano vi è l'harem, il luogo sacro e proibito. È una divisione fondamentale, che ritroviamo persino nelle tende dei nomadi, dove una cortina separa i due spazi. Funzionale, in quanto esprime una rigida divisione dei compiti tra uomini e donne, tale barriera è anche carica di simboli» [133]. L'uomo agisce altrove: nella piazza, «il luogo pubblico per eccellenza, una costante dell'urbanistica mediterranea a partire dall'*agorà* greca e dal *forum* romano» [139]. È con le città musulmane che la funzione della piazza viene meno: «Al centro delle città gli uomini non hanno altro luogo di riunione che la moschea e il suo cortile, circondato di madrase, *hans* e bagni. Qui vengono annunciate le decisioni del potere e le preghiere recitate in nome del sovrano. La vita commerciale si è insediata nei suq e nei bazar: altre piazze, però, probabilmente le più grandi, si sviluppano alle porte della città, dove arrivano le carovane e vengono scaricati i cammelli» [141].

Persino nella famiglia dunque si possono individuare alcuni elementi comuni al bacino del mediterraneo. La struttura patriarcale risaliva ai tempi del nomadismo pastorale in ambito ebraico. Il capofamiglia aveva diritto di vita e di morte sui membri dell'intero gruppo di discendenti. Questo vale per tutti i territori mediterranei. «La tradizione, buona o cattiva che sia, è ancora tra noi e continua a influenzare la nostra concezione dei ruoli familiari»<sup>34</sup>, ma qualcosa è cambiato nel corso dei millenni. Dalla famiglia multipla, in cui non era l'individuo a contare, ma la comunità dei soggetti, si passò al disgregamento di questo nucleo che era conosciuto sin dai greci (*fratria*) per approdare a un concetto di famiglia coniugale in cui sono gli individui ad agire e non più il gruppo familiare. Questo avviene dapprima in epoca feudale a causa dei rapporti di mezzadria e alla nascita del latifondo.

---

34 SOLINAS P., «La famiglia», in BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, cit., p. 218. Le successive citazioni sono tratte dallo stesso saggio alla pagine 217, individuabile all'interno della parentesi quadra a fine citazione.

Oggi tale evoluzione è praticamente ultimata: le forme della produzione capitalistica hanno prodotto un tipo di famiglia in gran parte depauperato delle funzioni morali e materiali che in passato organizzavano la totalità della vita personale e sociale. I vasti agglomerati urbani non accolgono collettività e gruppi solidali, ma miriadi di cellule familiari indipendenti, la cui esistenza è totalmente subordinata ai canali di distribuzione di servizi e di prodotti alimentari operanti attraverso il mercato [217]

Il mare Interno non è stato declassato di punto in bianco con la scoperta dell'America, piuttosto è stato aggredito lentamente con lo spostamento dei traffici verso l'Atlantico e per finire due secoli dopo con l'apertura del canale di Suez (1869) che segna la fine di quello che Braudel, con un'espressione efficace, chiama "lago mediterraneo" [120].

Ecco la conclusione che la più parte degli storici condivide: «Da un'estremità all'altra del Mediterraneo il nostro secolo tende così a disfare, separare e distinguere quel che la storia aveva unito, giustapposto e fuso strettamente»<sup>35</sup>.

E il risultato non è dei più edificanti. È cambiato il nostro modo di rapportarci al territorio, è cambiato il nostro modo di pensare lo straniero, è cambiato il nostro modo di abitare, è cambiato il nostro modo di muoverci nello spazio, è cambiato il nostro modo di interpretare gli eventi, è emersa la differenza, si è persa l'identità, il fondamento comune. In questo senso le immagini tecniche non fanno altro che allargare questo divario tra il passato e il presente consegnandoci a un futuro in cui l'appello al consenso sociale sarà considerato populismo. Abbiamo visto quale sia il potere dell'immagine, sappiamo peraltro che il contesto socio-culturale, politico e che l'interesse dei canali di distribuzione e di produzione possono condizionare, influenzare, modificare il nostro modo di reagire, di interpretare, di guardare un'immagine e dunque – considerando il risvolto cognitivo di ogni azione estetica – il nostro modo di pensare. Impregnare l'immagine di significati ultimi destinati al controllo del consenso sociale è un dato troppo evidente persino per metterlo in discussione. E forse il dato più grave è che questo Grande Fratello, che ci guarda e che ci insegna a guardare, ha condizionato persino il nostro modo di rapportarci alla bellezza, che ha perso la sua eticità per essere confinata nel nulla della superficialità. Compito dell'intellettuale, dello studioso, di colui che Tomasi di Lampedusa chiamava semi-desto è quello di aiutare la gente a difendere la bellezza, a ricercarla e soprattutto a riconoscerla. La fotografia unifica, sì, ma è soprattutto la prospettiva della fotografia che può agire sul nostro personale punto di osservazione indirizzandoci a un'interpretazione degli eventi diversa da come siamo spesso indotti a fare. La vera fotografia può favorire una corretta interpretazione degli eventi, può lottare contro le immagini tecniche, contro un potere visuale che intende annichilire la coscienza critica, impedendoci di esercitare il nostro diritto di abitare poeticamente, di costruire rispettosamente e di pensare autonomamente.

Occorre però stare in guardia da un uso inappropriato della fotografia, soprattutto di quella di testimonianza, di cui è necessario comprendere il valore e il limite.

## Sintesi

Osservare in modo nuovo, riappropriandosi della capacità ermeneutica può

---

35 AYMARD M., «Migrazioni», in BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione*, cit., p. 229.

significare anche imparare ad abitare il mondo poeticamente. La fotografia può essere in tal senso *terapeutica* poiché permette, a partire dalla nostra condizionatezza storica, un affrancamento da pregiudizi negativi o un loro ribaltamento. L'immagine interviene sui nostri processi interpretativi influenzando le nostre credenze, tuttavia noi la decodifichiamo proprio in relazione ai nostri pre-giudizi/credenze. Certe fotografie però ci permettono di attivare un ulteriore feed-back, consentendoci di rivedere la nostra visione del mondo e gli schemi concettuali con i quali viviamo e conosciamo. Questo tipo di fotografie insinuano il dubbio, modificano la nostra percezione e attivano una nuova interpretazione. Un tale discorso ritorna utile per imparare a vivere lo spazio in cui abitiamo, quello mediterraneo, come uno spazio dalla polidentità che unisce e non separa, come terra di dialogo e non soltanto come mare, come fulcro della mediterraneità che ci affratella ad asiatici, africani e non soltanto europei e ci accomuna alla storia dei popoli d'oltreoceano. In tal senso è possibile analizzare, da nuove prospettive, il modo in cui abitiamo e determiniamo lo spazio che da sempre ci ospita. E la fotografia può contribuire molto poiché la sua universalità supera la sua utilizzabilità e disponibilità: il linguaggio fotografico si offre come lingua unica e trasversale ai suoi fruitori, permettendo un confronto e un dialogo tra le discipline.

Così come lo spazio definisce la nostra originaria presenza in questo mondo, il linguaggio trasforma l'essere *naturale* dell'uomo in un essere *culturale*. Per quanto si specializzi nei vari settori, assumendo forme che trascendono l'ordinario per cogliere l'essenza dell'ambito, il linguaggio, nella sua pur silente originarietà, costituisce il campo di incontro e di dialogo tra gli esperti, permettendo di superare le paratie stagne in cui spesso si isolano i settori del sapere. Ed è proprio attraverso il linguaggio che la fotografia unifica e identifica l'umano, superando le differenze politiche, sociali, culturali e temporali, divenendo occasione di dialogo interculturale, di confronto tra le discipline e di ricerca di significati trasversali a tutto il sapere.



## VI Capitolo

### Fatti o interpretazioni? La fotografia come ermeneutica storica

#### L'album di famiglia e il racconto storico

Abbiamo visto che Barthes sostiene che «l'essenza della Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae»<sup>1</sup>. Lo sguardo che attraverso un ritratto fotografico arriva fino a noi sembra proprio richiederci una sorta di ratifica del suo esser stato e al contempo sembra imporci il riconoscimento che nell'osservatore si traduce in un istintivo bisogno di sapere di chi si tratti.

Il soggetto ripreso nella foto esige da noi qualcosa. [...] Anche se la persona fotografata fosse oggi completamente dimenticata, anche se il suo nome fosse cancellato per sempre dalla memoria degli uomini, ebbene malgrado questo –anzi, precisamente per questo– quella persona, quel volto esigono il loro nome, esigono di non essere dimenticate<sup>2</sup>.

Giulio Iona (*Foto A*) era nato il 29 agosto 1916 a Genova, mentre suo padre Gabriele (*Foto B*) ad Asti il 13 marzo 1882. Ambedue erano ebrei e ambedue, dopo una breve prigionia a Marassi e al campo di concentramento di Fossoli, sono morti ad Auschwitz tra la seconda metà del 1944 e la prima metà del 1945. Giulio era un architetto. Quando fu arrestato dai fascisti, a causa della denuncia della sua padrona di casa che sospettava si trattasse di un ebreo o di un cospiratore, Giulio cominciò a scrivere un diario in cui si rivolgeva alla fidanzata, Iolanda Foà, anche lei ebrea e scampata all'arresto<sup>3</sup>. Parte di quel diario è stato pubblicato nel 1990 dall'Istituto Storico della Resistenza in Cuneo e provincia. Le pagine - scritte a matita - sono arrivate alla famiglia Iona grazie ad altri deportati, scappati durante il transito da Fossoli ad Auschwitz, e a cui Giulio, che si trovava con loro sul convoglio, affidò il diario. Giulio rifiutò l'invito alla fuga poiché non voleva lasciare il padre<sup>4</sup>. Ho appreso la storia di Giulio da Ariela Fajrajzen, la nipote - figlia peraltro del ben noto Alessandro Fersen<sup>5</sup> -, che mi ha anche permesso di

1 BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia (La Chambre claire. Note sur la photographie)*, cit., p. 86.

2 AGAMBEN G., *Profanazioni*, cit., p. 28.

3 Iolanda scampò all'arresto per un caso fortuito. Si trovava infatti con Giulio e suo padre nel momento in cui arrivarono i fascisti per arrestare i due uomini. Quando le fu chiesto di identificarsi, Iolanda ricordò il nome che era riportato sulla sua carta d'identità falsa, che pur non aveva con sé. Cfr. *Notiziario dell'Istituto storico della Resistenza in Cuneo e provincia*, N. 37, giugno 1990.

4 Notizia che ho avuto dalla nipote, Ariela Fajrajzen, la quale vive ormai da quasi sessant'anni nel Kibbutz Bar'am in Israele.

5 Alessandro Fajrajzen, già citato in questa ricerca, noto in Italia come Fersen (1911-2001), polacco d'origine e italiano d'adozione, teatrante e filosofo, era allievo di Giuseppe Rensi e con lui svolgeva attività antifascista.



Foto A - Giulio Iona, nato il 29/8/1916 a Genova



Foto B - Gabriele Iona, nato il 13/3/1882 ad Asti



leggere il diario dello zio e di avere le foto che qui presento.

Che Giulio considerasse l'Italia la sua patria è evidente dalla *Foto C*, in cui compare con la divisa da alpino. Il padre Gabriele aveva partecipato alla Prima guerra mondiale e aveva peraltro ricevuto una medaglia per aver salvato i suoi compagni da un'imboscata degli austriaci.

Le sorelle<sup>6</sup> (*Foto D*) di Giulio hanno in seguito raccontato alcuni aspetti della sua personalità che mettono in luce l'autenticità del suo carattere e del suo stile di vita.

Quando è nato, era piuttosto gracile e papà non ha voluto farlo circoncidere; temeva per la sua salute. Io penso che avrebbe continuato così, se non fossero venute le leggi razziali e le persecuzioni contro gli ebrei. Era già all'università e viveva a Torino la maggior parte del tempo; ma veniva sovente a casa. Una volta ci scrisse che per un certo tempo non sarebbe venuto, ma di non preoccuparci. Abbiamo poi saputo che aveva deciso di farsi circoncidere, a nostra insaputa ma con la complicità del nostro Rabbino Riccardo Pacifici. Si era deciso a questo passo perché lo tormentava il pensiero che, non essendo fisicamente come gli altri ebrei, in un momento così difficile sarebbe sfuggito alla sorte comune<sup>7</sup>.

Nel suo diario Giulio racconta così dell'arresto:

La prima impressione è così brutta, che non ci si ribella più al pensiero delle torture, sofferenze o della morte. Ci si arrende; si diventa indifferenti a tutto ciò che si può attendere dalle mani di simili bestie. In pochi istanti ho guardato indietro al mio passato; ho dato l'addio ai miei più bei ricordi, alle mie speranze, agli affetti: da quel momento ho atteso la morte e mi sono considerato finito per il mondo. Siamo stati allineati in un corridoio e fatti stare con la faccia al muro. [...] Ad uno ad uno siamo stati perquisiti e ad uno ad uno siamo passati in un ufficio a consegnare le nostre generalità per ricevere in cambio un numero. Da allora non siamo che due numeri: 539 mio padre, 540 io<sup>8</sup>.

Anche Ariela (*Foto E*), che all'epoca era soltanto una bimba, rischiò la deportazione. Nella foto qui presentata, Ariela appare turbata; delle mani adulte stringono teneramente la sua, piccina (angolo sinistro). La foto risale al giorno in cui Ariela lasciò i suoi genitori per andare, insieme con una zia e la nonna paterna, da una famiglia di contadini a Lumarzo, dove rimase nascosta per due anni e mezzo. I fascisti sapevano però che Alessandro Fersen, scappato in Svizzera con la moglie, aveva una figlia. Ariela ricorda ancora oggi il nome falso che le era stato dato. Ogni volta che qualcuno le chiedeva come si chiamasse, la piccola, nonostante la tenera età, ripeteva in modo automatico il nome che aveva imparato a riferire. Non servì a molto poiché un giorno i fascisti la presero

6 Nella foto di gruppo, guardando da destra: Giulio, Noemi (sorella), Alma (sorella), Maria chiamata Iucci (sorella), e Gege, l'amica inseparabile di Alma (l'ultima a sinistra con un vestito scuro). È da Gege, a S. Margherita Ligure, che nel giugno 1945, Ariela Fairajzen ha incontrato dopo due anni e mezzo la mamma. Suo padre, Alessandro Fersen, era arrivato con mezzi di fortuna da Milano, dov'erano approdati dalla Svizzera, al luogo in cui si trovava Ariela per vedere se era ancora in vita. L'indomani mattina è ripartito di nuovo a piedi per Milano per portare le buone notizie alla moglie.

7 Cit. in «*Perché tu sappia*». *Diario di Giulio Ioana dal campo di concentramento di Fossilo, marzo-giugno 1944*, estratto da: *Notiziario dell'Istituto storico della Resistenza in Cuneo e provincia*, N. 37, giugno 1990, p. 92.

8 Ivi, p. 105.



Foto C - Giulio Iona in divisa da alpino

Foto D - Giulio e le sorelle - Da destra: Giulio, Noemi (madre di Ariela Fajrezen), Alma, Maria, chiamata Iucci, e Gege, amica inseparabile di Alma , ultima a sinistra.



Quel tubetto di Liminal" che  
da tempo portavo con me, e  
vivendo da quel momento un  
petto pagoso: un miraggio per  
liberarsi, in caso di necessita,  
da ogni dolore superiore alle mie  
forze. Oggi quel tubetto e  
comparso, non e stato rubato,  
e mi dispiace molto non fosse  
come un altro.  
Nel carcere di Chiaravalle avevano  
oggi sperato una di uscita in  
cortil. Incontravano delinquenti  
e poliziotti, visi scarsi per la fame,  
abiti laceri ed indossati senza  
cura, bocche malinconiche, aspetti  
che l'abbontimento di una vita  
prima nelle piu piccole sociali di  
prima - Due pacchi giunti alla  
nostra permanenza nelle carceri  
di Chiaravalle, sono trascorsi  
discretamente, se così si può.

Una pagina del diario di Giulio Iona





Foto E - Ariela Fajrezen bambina, alcuni giorni prima di separarsi dai genitori e di andare a vivere sotto falsa identità presso dei contadini a Lumarzo (Ge).



comunque. La portarono a Genova alla Casa dello Studente adibita a caserma e la lasciarono seduta su una panca. Intorno a lei confusione e frastuono, gente che urlava, che correva, che andava avanti e indietro. Ariela, dopo un po', si alzò e semplicemente uscì dalla stanza. Si ritrovò in strada. Proprio in quel momento passava il figlio di un contadino di Lumarzo che andava a Genova ogni settimana a vendere la verdura. La riconobbe, le fece segno di far silenzio con un dito davanti alla bocca, la nascose dentro una cesta e la riportò dalla zia. Da quel momento non la cercarono più.

Sei milioni è la stima degli ebrei uccisi nella Seconda guerra mondiale. Ma spesso dimentichiamo che quei numeri sono persone. Ognuna di loro vale. Quelle cifre nascondono storie di famiglia come quella dei Iona, nascondono il turbamento e poi la disperazione di uomini e donne, ragazzi e ragazze, bambine e bambini, anziani. Ognuno di loro ha un nome e un cognome, legami familiari, un futuro da abitare, un passato da ricordare. Ognuno di loro, quando è possibile, merita di essere ricordato.

La fotografia, in questi casi, ci consente di guardare negli occhi, nel cuore da cui si diparte il punto di vista del singolo umano, colui che non c'è più. E di leggervi dentro, di ascoltare l'urlo che grida ancora oggi il riconoscimento. È questo il caso di Giulio, Gabriele e anche della piccola Ariela.

Dobbiamo però, necessariamente, far chiarezza sul ruolo della fotografia e in particolar modo sul valore e il senso della foto di testimonianza. Abbiamo avuto bisogno del nome e del cognome di Giulio per sapere chi era quell'uomo ritratto, ma non solo: la sua storia e quella della sua famiglia ci sono note grazie alla testimonianza di Ariela, al diario di Giulio, al racconto delle sorelle. Di più: le vicende qui narrate per essere contestualizzate necessitano delle conoscenze storiche riguardanti il genocidio degli ebrei e la Seconda guerra mondiale, altrimenti non avrebbero potuto "parlarci". La fotografia ha infatti una natura linguistica che necessita di noi e della nostra interpretazione e in questo caso della storia contestuale e di quella familiare.

È questa una particolarità che ha dei risvolti molto più importanti di quel che intuitivamente si può comprendere.

### **La provocazione di *Libération***

Il 14 novembre 2013 il quotidiano francese *Libération*, in concomitanza con l'inaugurazione della grande rassegna di fotografia *Paris Photo* che si tiene ogni due anni a Parigi, ha deciso di rimuovere tutte le immagini per dimostrare l'importanza e il potere della fotografia (*Figura A*). Forse un caso unico nella storia, almeno in quella del giornale.

Un choc visuel. [...] Une série de cadres vides qui créent un espace de silence, assez inconfortable: c'est flagrant, il y a un manque d'information, comme si nous étions devenus un journal muet. Sans le son, sans cette petite musique intérieure qui accompagne le regard<sup>9</sup>.

Dovremmo in realtà usare un ossimoro e parlare di silenzio assordante. Gli articoli sembrano fluttuare intorno ai frame vuoti. Monchi, muti, come quei

---

<sup>9</sup> OLLIER B., «“Libération” plongé dans le noir», in *Libération*, n. 10110, 14 novembre 2013, p. 23.



Figura A - Libération, edizione 14 novembre 2013

riquadri bianchi. La vista subisce un continuo scacco nell'atto della lettura e l'attenzione è messa a dura prova.

L'intento era ovviamente provocatorio, contro il mercato artistico della fotografia - di cui *Paris Photo* è un autorevole canale rappresentativo - che mentre si occupa di quotazioni, di collezionismo e di "fotografia da salotto" - così è stata definita in un articolo - con cifre sbalorditive che si aggirano anche attorno a sei zeri, rimane indifferente all'agonizzare del fotogiornalismo e, tra le altre, della fotografia documentaria.

L'effetto, al di là delle polemiche, è stato senza dubbio dirompente.

È necessario però soffermarci un attimo sull'inserito finale (*Figura B*) che si presentava con le miniature delle singole pagine e le fotografie in piccolissimo formato posizionate nel riquadro che avrebbero dovuto occupare.

Intorno a esse il vuoto. Nessun articolo. Anche in questo caso la situazione è la medesima che si presentava nelle altre pagine: le immagini sono mute. Nessuna didascalia, nessun commento, nessuna spiegazione. Una deriva per l'occhio interpretante dell'osservatore.

Che *Libération* con quest'atto abbia voluto polemizzare contro il mercato della fotografia è comprensibile e condivisibile, non è riuscito però ad aggiungere nulla di nuovo rispetto a ciò che sappiamo: viviamo in un'epoca in cui l'immagine è preminente. La sua potenza è indiscussa, polarizza l'attenzione dell'osservatore e lo "seduce", dirigendone o condizionandone la decrittazione con effetti spesso volutamente persuasivi. Nel primo capitolo abbiamo visto che cosa già nell'Ottocento lo stesso Feuerbach sostenesse: «Quest'epoca [...] antepone l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà in atto»<sup>10</sup>. Negli anni Sessanta Guy Debord utilizzò l'affermazione del filosofo tedesco come epigrafe a *La società dello spettacolo*. Nell'epoca del digitale quanto detto da Feuerbach e Debord acquista il sapore della profezia. Ogni evento deve essere raccontato attraverso l'immagine per acquisire veridicità, per divenire virale nella Rete, per avere forza informativa.

Eppure anche quando la fotografia si propone la rappresentazione fedele del reale, essa non equivale mai a una «percezione dal vero della realtà [...], bensì costituisce un'altra realtà dotata di sue specifiche caratteristiche. Anche quando l'intenzione del fotografo è quella di avvicinarsi al massimo della visione dell'occhio, la fotografia non riproduce esattamente l'immagine della retina»<sup>11</sup>. Il gesto fotografico dunque coinvolge il concetto stesso di realismo poiché ha a che fare, in qualche modo, con la realtà e con la sua rappresentazione. Proprio per questo può rispondere a una domanda di tipo filosofico dando un contributo notevole alla querelle postmodernismo-neorealismo: esistono fatti o interpretazioni?

## Nuovorealismo vs Postmodernismo

L'8 agosto del 2011 venne pubblicato su *La Repubblica* un articolo a firma di Maurizio Ferraris che iniziava così: «Uno spettro si aggira per l'Europa. È lo spettro di ciò che propongo di chiamare "New Realism"»<sup>12</sup>.

E che quell'articolo volesse essere un Manifesto, magari non con la stessa forza

10 FEUERBACH L., *L'essenza del Cristianesimo*, cit., pp. 55-56.

11 FANELLI G., *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 3.

12 FERRARIS M., «Il ritorno al pensiero forte», in *la Repubblica*, 8 agosto 2011, p. 36.



Figura B - *Libération*, edizione 14 novembre 2013, pp. 30-31.

dirompente di quello a cui implicitamente faceva riferimento, si comprese sei mesi dopo quando, nel febbraio del 2012, lo stesso Ferraris pubblicò il *Manifesto del nuovo realismo*. Il proliferare del dibattito a due anni di distanza ha prodotto un elevatissimo numero di articoli, saggi, libri, conferenze, confronti. Giornali quali *la Repubblica*, *Il Manifesto*, *MicroMega*, *Alfabeta2* hanno ospitato e ospitano numerosi interventi di autorevoli firme. Tutto fa pensare che con il tempo la questione cominci a perdere serietà, però. Se nell'apodittica affermazione iniziale di Ferraris si poteva cogliere una certa ironia, nient'affatto sconosciuta al filosofo torinese, il tentativo di arrivare al grande pubblico, di democratizzare il discorso filosofico con interventi ricchi di esempi persino divertenti, ha finito per destare qualche perplessità anche in coloro che ne difendono strenuamente la posizione o che semplicemente hanno partecipato al dibattito. Affermare d'altronde che i fatti esistono sembra talmente logico e lapalissiano che nell'uomo comune potrebbe insorgere persino una certa ilarità sul tempo speso dai filosofi a cercar di far chiarezza su ciò che sembra all'apparenza cristallino, e indurlo a licenziare la faccenda pensando che si tratti per l'appunto di "cose da filosofi".

La fotografia è in questo discorso coinvolta direttamente. Se la sua natura è davvero di ratificare ciò che essa ritrae, come sostiene Barthes, allora la fotografia costituisce lo strumento più affidabile per dimostrare la tesi dei nuovorealisti o a sostegno della loro posizione. E l'argomentazione di Ferraris non è particolarmente complessa, tutt'altro, a tal punto che egli stesso ritiene che la sua dottrina non rientri nel cosiddetto realismo "ingenuo" quanto piuttosto in un realismo minimalistico o modesto. Il realismo ingenuo -di Paolo Bozzi, di George Edward Moore e di altri- segue il principio che ciò che percepiamo è la realtà, senza se e senza ma, che essa è oggettiva e indipendente dal soggetto, rivalutando in tal modo la concezione del senso comune.

Se in un'isola c'è un gran sasso nero, e tutti gli abitanti si sono convinti - con elaborate esperienze e molto uso della persuasione - che il sasso è bianco, il sasso resta nero, e gli abitanti dell'isola sono altrettanti cretini<sup>13</sup>.

Eppure a questa evidente e ironica affermazione risponde indirettamente Paola Bressan: «*Gli oggetti non sono colorati*. Il colore è un'esperienza puramente soggettiva che dipende da due cose: la luce che gli oggetti riflettono e le proprietà del sistema visivo di chi guarda»<sup>14</sup>. E se non bastasse prendiamo una cornacchia nera e «supponiamo per esempio che la cornacchia svolazzi improvvisamente di fronte ai fari accesi della nostra auto mentre attraversiamo, di notte, una zona di campagna. Se non vi sono altri oggetti nel cono di luce, e i fari illuminano soltanto la cornacchia, quest'ultima apparirà bianca»<sup>15</sup>.

Opportunamente Ferraris ha posto a epigrafe del suo Manifesto l'esempio di Paolo Bozzi, pur definendo il suo realismo "minimalistico o modesto", nel senso che - appellandosi alla separazione tra ontologia ed epistemologia - resta il fatto che il mondo è inemendabile, una sorta di zoccolo duro che non si può far saltare ricorrendo agli schemi concettuali dei costruzionisti, i quali non hanno proprio nulla da costruire, insomma, poiché è già tutto costruito. Di fronte al limite che la realtà concreta impone alla costruzione concettuale bisogna se non arretrare, almeno accettare il *fatto*. L'ontologia - la scienza che studia ciò che esiste - dimostra, d'altronde, che le nostre azioni sono reali e non immaginate e che quello che c'è non è determinato da ciò che ne sappiamo, ma piuttosto il contrario: quello che sappiamo è determinato da quello che c'è.

Poiché nel momento in cui assumiamo che gli schemi concettuali hanno un valore costitutivo nei confronti di qualsiasi genere di esperienza allora, con un passo successivo, potremo asserire che hanno un valore costitutivo nei confronti della realtà (almeno se, kantianamente, assumiamo che c'è una realtà fenomenica del mondo che coincide con l'esperienza che abbiamo). A questo punto, con una piena realizzazione della fallacia essere-sapere, quello che c'è risulta determinato da quello che ne sappiamo<sup>16</sup>.

D'altronde se i fatti non esistono, come bisogna dunque porsi di fronte a tutte le fotografie di testimonianza che, cogliendo l'istante realmente accaduto, hanno inteso e intendono raccontarci la storia vera? Siamo forse di fronte a un'opera aperta che può avere un numero infinito di letture, per quanto esse siano legate al fenomeno che narrano, all'evento realmente accaduto? Ma a questo punto si metterebbe in dubbio che ogni fotografia è un certificato di presenza? Bisognerebbe interrogarsi a che tipo di presenza ci si sta riferendo? Barthes sosteneva che si tratta di un "È stato" reale. Ritorniamo però al punto di partenza che coinvolge l'essere stato e la realtà.

È chiaro che la tesi di Ferraris è facilmente condivisibile per tutte le implicazioni cui dà luogo, per le ombre, i fantasmi, i rischi da cui ci mette in guardia: in primis il negazionismo. I nuovorealisti infatti affermano che ritenere che i fatti non

13 COPPOLA B. E BOZZI P., *Ludwing Wittgenstein. Ciò di cui non si può parlare*, Guida, Napoli 2006, p. 96.

14 BRESSAN P., *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 54.

15 Ivi, p. 85.

16 FERRARIS M., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012, p. 35.



Figure C

esistano significa dar man forte a chi vuol manipolare la verità, per esempio ai negazionisti.

La premessa del Postmodernismo, che costituisce anche una sorta di monito inciso sulla pietra del frontone del loro tempio filosofico, è la ben nota dichiarazione di Nietzsche: «Contro il Positivismo, che si ferma ai fenomeni: 'ci sono soltanto i fatti', direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni»<sup>17</sup>. Al pericolo da cui ci mettono in guardia i nuovorealisti, ovvero la manipolazione della verità, rispondono i postmodernisti opponendone un altro: tener per vero qualcosa significa monopolizzare la verità con il rischio di una caduta nella dittatura delle idee. L'antisemitismo era spacciato per una verità, che attestava scientificamente non soltanto l'esistenza delle razze ma anche l'inferiorità di quella ebraica. D'altro canto se ci si ferma ai fenomeni si rischia parimenti una caduta nel relativismo, poiché ciascuno avrà il diritto di affermare che ciò che vede, ciò di cui fa diretta esperienza corrisponda alla realtà. E che noi spesso vediamo anche l'invisibile lo sappiamo, quando ricostruiamo, alla lettera, con la nostra mente ciò che non esiste o crediamo di vedere ciò che non è possibile (*Figure C, D, E*).

Fermarsi ai fenomeni senza opporre alcuna fatica genera necessariamente dei travisamenti non da poco.

L'esperienza percettiva degli oggetti dipende dalla combinazione tra la luce, ovvero quella particolare forma di energia elettromagnetica la cui proprietà fisica è la lunghezza d'onda, che si può diffondere, rifrangere, assorbire, riflettere; la disposizione del nostro occhio a far entrare la luce attraverso la pupilla, convertirla, grazie ai fotorecettori, in attività elettrica, trasmetterla, attraverso il nervo ottico, alla corteccia cerebrale; e infine la capacità di elaborazione complessa dell'informazione ricevuta che avviene per l'appunto al livello cerebrale. Insomma, «che il cervello risponda a certe proprietà del mondo e le rappresenti sotto forma di eventi nervosi è sicuro»<sup>18</sup>.

Quando vi guardate attorno non avete l'impressione di costruire le

<sup>17</sup> NIETZSCHE F., *Frammenti postumi, 1855-1887*, 7 [60], in ID., *Opere complete*, vol. 8/1, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1990.

<sup>18</sup> BRESSON P., *Il colore della Luna*, cit., p. 47.



Figure D





Figure E

cose, ma di guardarle: le cose stanno là fuori e hanno quell'aspetto, indipendentemente dal fatto che voi le guardiate o no. Ma questa sensazione è dovuta unicamente al fatto che siete esperti e veloci nel costruire. Sicuramente non avete nemmeno l'impressione di trovarvi su una palla sospesa nel vuoto che ruota alla velocità di milleasettecento chilometri all'ora (all'equatore), eppure è proprio così che stanno le cose<sup>19</sup>.

La differenza con il mondo che viviamo quando sogniamo rispetto al mondo che consideriamo reale è che «il primo comincia quando ci addormentiamo, e il secondo quando ci svegliamo»<sup>20</sup>.

Molte delle capacità che ci consentono di percepire in modo corretto un oggetto sono innate, ma l'abilità che ne consegue e che permette l'esperienza si apprende abitando la terra. Una conoscenza, dunque, dipendente da un *a priori* che interagisce con la materia, senza la quale sarebbe certamente una vuota forma, così come la materia senza l'*a priori* sarebbe cieca e caotica, esattamente come sosteneva Kant.

Gli occhi vagano di continuo con rapidi movimenti, al punto che raramente fissiamo lo sguardo per più di una frazione di secondo sullo stesso elemento di una scena, prima di passare ad altro. Insomma, quello che vediamo non è un'immagine fedele della realtà, ma la ricomposizione eseguita dal cervello di molti dettagli colti dagli occhi in rapida successione. E il modo in cui il cervello crea la realtà [...] è fonte di innumerevoli inganni, o per lo meno di clamorosi errori di interpretazione<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Ivi, p. 119.

<sup>20</sup> Ivi, p. 120.

<sup>21</sup> CATTANEO C., «Editoriale», in *Mente&Cervello*, n. 108, dicembre 2013, p. 3.





A



B

### La fotografia di testimonianza e la realtà

Il nuovorealismo ha avuto una gran presa tra i fotografi. La maggior parte di essi si ritengono realisti. Ma la foto non è un atto notarile. E non serve ricordare la fotografia di propaganda, che spacciava per vere realtà costruite ad hoc, per dimostrarlo, basterà guardare le foto proposte da Enrico Menduni e comprenderlo da noi.

Scrivono Menduni: «La foto A e la foto B ritraggono lo stesso soggetto dallo stesso punto di vista, ma una lieve inclinazione della macchina e una diversa messa a fuoco hanno determinato nel primo caso l'immagine di una casa sulla riva del mare, nel secondo un paesaggio marino con una casa da un lato. Quale delle due è più vera? Quale è più fedele, più "esatta"? Nessuna di esse. Vi è da sempre la possibilità di variare dispositivi tecnici e materiali sensibili in sede di produzione della fotografia, raggiungendo risultati molto diversi tra loro con lo stesso soggetto»<sup>22</sup>.

Flavio Lo Scalzo è un fotogiornalista siciliano dell'ANSA, di cui nel 2011, in occasione dei festeggiamenti per il primo centenario dell'Unità d'Italia, è stata pubblicata su *la Repubblica* una bella fotografia notturna del Tempio della Concordia, illuminato da un fascio tricolore (*Foto G*).

La città sembra addossata a esso, come se fosse stata costruita dentro la Valle a pochi metri dal Tempio. Eppure con le sue luci molteplici e multiformi risulta persino una graziosa cittadina, un piccolo presepe da ammirare e immaginare.

Le polemiche non sono tardate. Lo Scalzo è stato accusato dai suoi concittadini di offrire il fianco ai detrattori di Agrigento (i quali vogliono far credere che l'abusivismo abbia distrutto la Valle); di impedire la promozione del turismo; di favorire la circolazione di un'immagine della città falsa e tendenziosa; di non avere a cuore né la storia di Agrigento né la sua crescita economica. In realtà, quell'immagine piacque moltissimo e fece il giro del web/mondo attirando molto interesse positivo. Ho chiesto a Flavio Lo Scalzo di rifare la stessa fotografia di giorno e da più punti di vista. Il risultato è sorprendente.

Il Tempio della Concordia appare alternativamente: inghiottito dai palazzoni che non restituiscono per nulla l'immagine poetica di un presepe come nella foto notturna (*Foto H*), solitario su una collina punteggiata dal verde (*Foto I*), immerso

<sup>22</sup> MENDUNI E., *Lo statuto artistico della fotografia*, p. 2, approfondimento del Capitolo 3 del volume ID., *La fotografia*, il Mulino, Bologna 2008, in formato pdf disponibile al seguente indirizzo web (ultima visita il 4 dicembre 2013): [www.mediaudies.it/IMG/pdf/23.\\_Lo\\_statuto\\_artistico\\_della\\_fotografia.pdf](http://www.mediaudies.it/IMG/pdf/23._Lo_statuto_artistico_della_fotografia.pdf)



Foto G © Flavio Lo Scalzo, *Tempio della Concordia*, La Valle dei Templi tricolore, Agrigento 2011



Foto H - © Flavio Lo Scalzo, *Tempio della Concordia*, 2013





Foto I - © Flavio Lo Scalzo, *Tempio della Concordia*, 2013



Foto L - © Flavio Lo Scalzo, *Tempio della Concordia*, 2013





Foto M - © Flavio Lo Scalzo, *Tempio della Concordia*, 2013

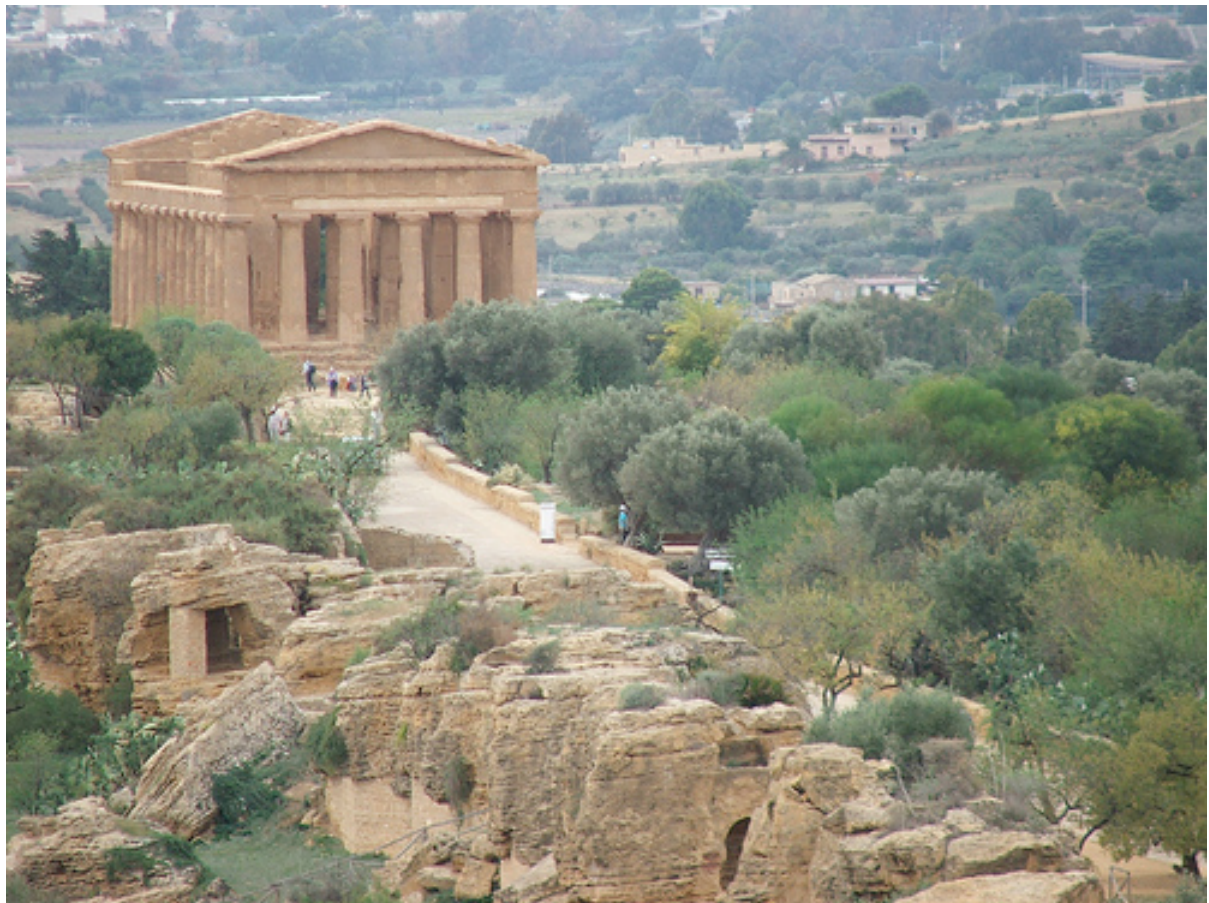


Foto N - Tempio della Concordia fotografato d un fotoamatore





Foto O - © Franco Carlisi, Tempio della Concordia

in una vallata e circondato da una natura verdeggiante (*Foto L*), seminascosto in un bosco (*Foto M*). A seguire due altre fotografie, una di un fotoamatore e un'altra di Franco Carlisi: nella prima (*Foto N*), il tempio si erge alla fine di una breve passeggiata in un territorio all'apparenza agricolo, in parte roccioso, in parte verdeggiante e in parte abitato; e nell'altra (*Foto O*), sembra dominare su una pianura molto estesa, semiboschiva che declina lievemente verso mare.

In quanto agrigentina, posso senza alcun'ombra di dubbio affermare che da nessuna di queste immagini si può comprendere né la posizione del Tempio, né la distanza dalla città, né la struttura della Valle. Posso assicurare altresì che esse sono tutte reali e che nessuna di esse è costruita.

Quando un occhio - una retina, un apparato sensoriale umano - guarda qualcosa, non guarda la realtà, ma una parte della materia filtrata dal proprio sistema percettivo e dalle proprie esperienze, soprattutto. Se si osserva dunque qualcosa e si ha in mano un sistema di riproduzione per scattare una foto, non si può riprodurre altro che l'immagine vagliata dalla nostra mente e condizionata dallo strumento con le sue molteplici variabili tecniche. Come può essere la fotografia testimonianza della realtà, dunque? Questo non è forse in contraddizione con la difesa del realismo e col convincimento che la foto sia documento, testimonianza della realtà?

Lo stesso Berengo Gardin, convinto assertore della fotografia come testimonianza alla fine non può che affermare di fronte a questo interrogativo:

Forse sì. La fotografia non è mai obiettiva perché è il punto di vista di chi scatta. Un realismo completo è inesistente. La realtà che fotografiamo è abbastanza vicina al vero, ma non è la realtà completa. Se fotografo un torero che viene incornato, la fotografia mi dice che c'è un toro, che c'è un torero, che il torero è vestito così. Insomma, fotografo un evento. Ma già il fatto che scatto un attimo prima o un attimo dopo è un'interpretazione mia. Se uso una pellicola granosa o non granosa, un grandangolo o un teleobiettivo, ci sono mille varianti che intervengono e che modificano quello che riprendo. La foto è abbastanza documento, ma non completamente. Mi fa vedere certe cose ma non me ne fa vedere altre. Quando fotografo una situazione cerco di essere obiettivo ma non so se ci riesco perché io ragiono con la mia testa, dunque se sono

di sinistra o di destra influenzo la mia visione delle cose<sup>23</sup>.

Ma se una foto non può dirmi qual è la realtà di una realtà come si devono considerare le foto di testimonianza? Quale ruolo hanno nella rivelazione di eventi tragici come nel caso del genocidio degli ebrei? Scrive a tal proposito Maurizio De Bonis:

Considerare agli inizi del XXI secolo le prove fotografiche fondamentali per la documentazione della Shoah è un principio subdolamente ambiguo, poiché non sussiste alcun bisogno di accertamenti visivi per dimostrare, o confermare, il reale svolgimento di un massacro così spaventoso. Sostenere che sia importante esibire delle immagini, magari scoperte da poco, cela una posizione intellettuale pericolosa poiché tale atteggiamento implica l'inquietante accettazione di un confronto dialettico con talune agghiaccianti tendenze negazionistiche, che stanno purtroppo moltiplicandosi, e che non sono frutto solo di farneticazioni di estremisti ma anche, addirittura, elaborazioni politiche ufficiali di Stati, come l'Iran, membri effettivi dell'ONU<sup>24</sup>.

E non possiamo che dare ragione a De Bonis. Ma c'è un risvolto a cui perveniamo per inferenza attraverso il discorso sulla fotografia. Fermarsi al fenomeno che noi percepiamo e dichiararlo vero, come intendono i realisti – siano essi ingenui o modesti – significa contribuire a rafforzare il relativismo, anziché combatterlo. Se infatti ognuno di noi ritenesse inoppugnabile ciò che percepisce avremmo tante verità per quante persone ci sono sulla terra. Certo il fenomeno già è dato, è là, esiste al di fuori di noi, ma l'osservatore che si relaziona a esso non può occupare nello stesso istante tutti i punti di vista, necessari per cogliere l'oggetto/evento nella sua realtà. Un esperimento mentale lo può spiegare: immaginiamo di piazzare un certo numero di macchine fotografiche per riprendere l'evento da tutti i punti di vista nello stesso istante. Quante macchine dovremmo piazzare? Risposta: un numero infinito. Non ci si deve mai fermare ai fenomeni, esattamente come sosteneva Nietzsche. E non lo si deve fare altrimenti cadremmo nel relativismo.

Il postmodernismo, il costruzionismo negano sì l'esistenza dei fatti ma non quella degli eventi. L'evento è qualcosa che "viene fuori", che succede e che gli uomini interpretano. Sta a noi, noi uomini, decidere qual è la corretta interpretazione di quell'accadimento, ma nessuno può mettere in dubbio l'accadimento in sé, è proprio su quell'inemendabilità, di cui parla Ferraris, che gli uomini si esprimono, prendono posizione, addivenendo a una verità storica scientificamente condivisa. Bisogna andare al di là, dunque. Il fenomeno è un'opera aperta che può avere un numero infinito di letture, non libere ma legate all'evento che narrano, che non è messo in discussione, ma è proprio su questo numero infinito di letture che bisogna agire attraverso la ricerca, lo studio, la presa di posizione, l'atto di coraggio, la volontà. Molti italiani - intendo gente comune - vivevano il fascismo non come un regime dittatoriale piuttosto come un governo magari forte, ma giusto e sensibile ai problemi della gente. Questo era il loro modo di viverlo, perché non vedevano e dunque non credevano alla deportazione, agli orrori del nazismo e forse non ne erano neanche a conoscenza. Questa era la loro realtà.

23 RANDAZZO G. (a cura di), «Gianni Berengo Gardin. Storie di un fotografo» (intervista), in *Gente di Fotografia*, cit., pp. 97-98.

24 DE BONIS M. G., *L'immagine della memoria. La Shoah tra cinema e fotografia*, Onyx Edizioni, Roma 2007, pp.16-17. Il testo risale al 2007, dall'agosto del 2013, il nuovo presidente dell'Iran, Hassan Rouhani, ha riconosciuto la Shoah e gli orrori nazisti, pur continuando a non riconoscere Israele, che ritiene un paese occupante.

I giornali riportavano foto di propaganda o gli orrori che gli altri compivano: i nemici. Ma oggi sappiamo quanto fosse ingenua la loro percezione, supportata dai "fatti"; oggi la consideriamo persino colpevole.

Fermarsi al fenomeno è, infatti, errato. E se il fenomeno è una fotografia abbiamo addirittura un doppio livello di narrazione: lo scatto del fotografo che coglie il fenomeno con un atto interpretativo e la decodifica dell'osservatore che interpreta un'interpretazione. Insomma, la copia di un punto di vista tra tanti.

Le foto, come abbiamo visto nel caso dell'album della famiglia Iona, necessitano del nostro racconto storico; da sole non bastano; rafforzano la nostra sete di giustizia, spingono alla ricerca, calamitano la nostra attenzione e scuotono la nostra sensibilità. E non è poco.

Ritorniamo a *Libération*, c'è qualcosa che la provocazione del quotidiano è riuscito a mettere in evidenza: in una società di belletti e lustrini, in una società fotocentrica, in un "regime scopico" come quello in cui viviamo, non si comprende più il senso della fotografia di testimonianza.

Parliamo di quella fotografia che non rende vere realtà immaginate e non intende neanche essere da completamento per un articolo, ma che dà forza all'informazione e spesso vuole svelare il nascosto spronando gli studi e le indagini intorno a eventi dimenticati o sconosciuti. Questa fotografia necessita, per esercitare il suo potere, non soltanto del coraggio di chi ha scattato ma anche della testimonianza di chi ha vissuto l'evento e della dedizione, dello studio, della ricerca di chi intende far luce. Da sole però non costituiscono la verità. Da sole permettono di immaginare l'inimmaginabile e di confutarne l'impossibilità.

[Le foto] prendono di mira l'inimmaginabile e lo confutano nella maniera più lacerante. Per confutare l'inimmaginabile parecchi uomini hanno corso il rischio collettivo di morire e, peggio ancora, di subire la sorte riservata a gente che faceva tentativi del genere: la tortura<sup>25</sup>.

Non è da esse che bisogna partire per raccontare l'evento, al contrario è dalla posizione, storicamente e scientificamente attestata, che abbiamo assunto di fronte all'evento che dobbiamo partire per raccontare le foto. *Usare le foto di un evento per determinare ciò che ne sappiamo, non è differente da quanto Ferraris sostiene affermando che quello che sappiamo è determinato da ciò che c'è. E non è meno pericoloso.* Esistono su Internet diversi siti che, a partire dalle foto della Shoah, intendono dimostrare il negazionismo.

Le foto non determinano ciò che sappiamo, è piuttosto ciò che sappiamo intorno all'evento che determina la realtà e il valore dell'immagine.

Spesso domandiamo troppo o troppo poco all'immagine. Se le domandiamo troppo - cioè "tutta la verità" - saremo ben presto delusi: le immagini non sono che lembi strappati, pezzi di pellicola. Esse sono dunque *inadeguate*: ciò che noi vediamo [...] è davvero poco rispetto a ciò che noi sappiamo<sup>26</sup>.

Il generale Eisenhower, quando furono aperti i cancelli dei campi di concentramento, pretese che venissero scattate il maggior numero di fotografie poiché a parer suo sarebbe arrivato il giorno in cui qualche idiota avrebbe

25 DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 33. In questo passo il filosofo si riferisce alle quattro foto scattate al crematorio V di Auschwitz dai membri del Sonderkommando.

26 Ivi, p. 52.

sostenuto che lo scempio che si presentava ai loro occhi non fosse mai accaduto.

Get it all on record now — get the films — get the witnesses — because somewhere down the track of history, some bastard will get up and say that this never happened<sup>27</sup>.

Eppure neanche il numero enorme di fotografie che possediamo sulle atrocità dei nazisti hanno fermato il negazionismo. Non sono bastate. C'è ancora qualche idiota che mette in dubbio la realtà di quegli eventi, nonostante le fotografie. Di nuovo De Bonis:

Il genocidio del popolo ebraico per essere mantenuto vivo nella memoria collettiva non ha bisogno di prove fotografiche e ricostruzioni ripetitive. La lucida follia della "soluzione finale" è infatti indiscutibile, è un'assoluta certezza storica che continua a vivere grazie all'opera meritoria dei sopravvissuti [...], degli storici che continuano a studiare documenti e produrre testi sull'argomento e di tutte le giuste iniziative istituzionali pubbliche create, appunto, per non dimenticare e per alimentare una coscienza civile non sempre sensibile a una simile tematica<sup>28</sup>.

Non si può ovviamente negare il valore delle fotografie di testimonianza. «L'astuzia dell'immagine», consiste nell'opporsi fermamente alla «ragione nella storia»<sup>29</sup>, alla volontà di chi vuol far scomparire l'evento, gettandolo nell'abisso del nulla, nel buio del non essere stato. La fotografia tira fuori l'evento dalla notte informe che è la sparizione, e gli riserva una radura di luce, che è visibilità, che è apertura, che è ricerca, che è domanda.

Le fotografie di testimonianza sono spazio di interrogazione, non documenti.

### **A che cosa serve la fotografia di testimonianza**

Le fotografie ci permettono di immaginare l'inimmaginabile, dunque, ma non bastano per fermare il negazionismo: occorre la parola, occorre la denuncia, occorre la presa di posizione. E occorre il coraggio. Come quello di quest'uomo, torturato e arrestato come cospiratore:

Signor Cancelliere del Reich,  
non si tratta solo del destino dei nostri fratelli ebrei. Si tratta del destino della Germania!

In nome del popolo per il quale ho il diritto non meno che il dovere di parlare, così come qualsiasi altro che viene dal suo sangue, come tedesco a cui non è stato dato il dono della parola per rendersi complice col silenzio quando il suo cuore fredda di sdegno, mi rivolgo a Lei:

Fermate tutto questo!

[...] Io contesto questa folle credenza che tutto il male del mondo provenga dagli Ebrei, la contesto con il diritto, con le dimostrazioni, con la voce dei secoli, e se io ora indirizzo a Lei queste parole ciò avviene perché non mi riesce di essere ascoltato per nessun'altra via. Non come

27 Cit. in GREASLEY H., SCOTT K., *Do the Birds Still Sing in Hell?*, John Blake Publishing LTD, London 2013, p. 18.

28 DE BONIS M. G., *L'immagine della memoria. La Shoah tra cinema e fotografia*, cit., pp.16.

29 DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 39.

amico degli Ebrei ma come amico dei tedeschi, come rampollo di una famiglia prussiana in questi giorni, quando tutti rimangono muti, io non voglio tacere più a lungo di fronte ai pericoli che incombono in Germania.

L'opinione delle masse può mutare facilmente nel suo contrario. Presto può succedere che esse condannino ciò che oggi promuovono impetuosamente. Anche se dovesse passare del tempo un giorno si avvicinerà l'ora della liberazione dei perseguitati, così come si avvicinerà la punizione dei delinquenti. [...]

Signor Cancelliere del Reich, Le invio queste poche parole che sgorgano dal tormento di un cuore straziato, e non sono sole le mie, è la voce del destino che per mezzo della mia bocca La ammonisce: protegga la Germania proteggendo gli ebrei<sup>30</sup>.

Ma chi era? Armin T. Wegner (Wuppertal 1886- Roma 1978), l'autore di questo brano, parte di un lungo e accorato appello a Hitler, era un soldato tedesco, un dottore in diritto, uno scrittore e un improvvisato fotografo.

Non fu soltanto testimone del genocidio degli ebrei. Nell'autunno del 1915, poiché la Germania era all'epoca alleata con la Turchia, Wegner attraversò l'Asia Minore come sottotenente, al seguito della 6ª armata ottomana. Contravvenendo al divieto di diffondere notizie e informazione sulla deportazione degli armeni e sfidando con coraggio le autorità, egli scrisse un diario dettagliato sull'orrore di cui era testimone, raccolse documenti, materiali e scattò moltissime fotografie sul genocidio degli armeni. Nonostante finì nei guai un paio di volte, riuscì a nascondere sotto la cintola le lastre fotografiche fino a quando non fu richiamato in Germania.

È grazie al racconto documentato del suo vissuto, alle dichiarazioni dei testimoni, dei sopravvissuti, grazie agli storici, ai loro studi, alle loro ricerche, che si è aperta la strada della verità ed è stata *de-terminata* (circoscritta, definita, perimetrata con un atto di volontà storica) la realtà rappresentata nelle immagini di Wegner. Ma percorrere la via della sensibilizzazione universale è arduo. Persino paesi come Israele o come gli Stati Uniti continuano a non riconoscere il genocidio degli armeni. Un'assurdità che ha ragioni politiche ma che incide malignamente sulla veridicità degli eventi.

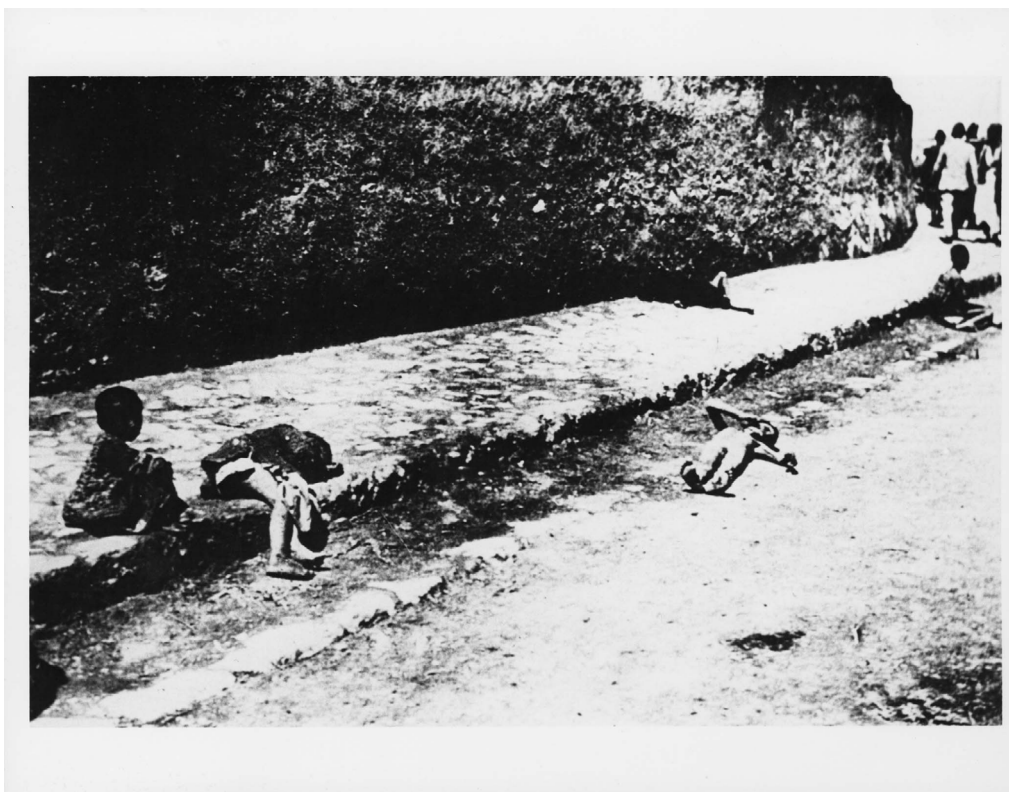
La testimonianza di Wegner, la crudezza con cui descrive l'orrore, al limite di ogni possibilità narrativa, restituiscono alle sue immagini tutta la forza del suo racconto.

Ho visto persone impazzite che mangiavano i propri escrementi, donne che cuocevano il corpo dei loro bambini appena nati, ragazze che sezionavano il corpo ancora caldo delle loro madri per cercare nell'intestino dei morti l'oro ingoiato per timore dei rapaci gendarmi. Molti giacevano in caravanserragli diroccati in mezzo a mucchi di cadaveri semi putrefatti, indifferenti, e aspettavano la morte. [...] E tuttavia questa è solo una piccola parte di quello che io stesso ho visto<sup>31</sup>.

Le fotografie del genocidio, nella loro indefinitezza, nella loro imprecisione e persino nella loro inadeguatezza, attraverso le dichiarazioni di Wegner e il nostro sapere storico, ci mettono in contatto con il coraggio di Wegner stesso,

30 WEGNER T. A., «Lettera aperta al Cancelliere del Reich Adolf Hitler» (Aprile 1933), in AA. VV., *Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia, 1915. Immagini e testimonianze*, Guerrini e Associati, Milano 1996, p. 160-161 e p. 164-165.

31 Id., «Lettera aperta al Presidente degli Stati Uniti d'America Woodrow Wilson» (23/02/1919), ivi, pp. 140-141.



© A. T. Wegner, *Abandoned and murdered young children of the (Armenian) deportees* - Armenian National Institute, Inc., courtesy of Sybil Stevens (daughter of Armin T. Wegner). Wegner Collection, Deutsches Literaturarchiv, Marbach & United States Holocaust Memorial Museum

ci raccontano della sua volontà di non far sparire un evento che era vietato fotografare affinché il divenire procedesse divorando la realtà dell'accadimento.

Negli ultimi giorni ho scattato molte fotografie. Mi hanno raccontato che Gemal Pascià, carnefice siriano, ha proibito, pena la morte, di scattare fotografie nei campi dei profughi. Io conservo le immagini di terrore e di accusa<sup>32</sup>.

Quelle foto ci interrogano, inducendoci a immaginare l'inimmaginabile e ci spronano alla conoscenza.

Si osservi adesso *Abandoned and murdered young children of the (Armenian) deportees*, conservata dall'Istituto Nazionale Armeno. Si guardino quei bambini. Un'immagine non nitida, imperfetta, a prima occhiata, ci attira ma senza raccontarci nulla. La didascalia apre la prima ferita che ci spinge a sapere. Ma quanto in più ci dirà il nostro sguardo sull'evento ritratto dopo aver letto il diario di Wegner; quale varco alle emozioni si schiuderà *ri-vedendo* quei bambini sostare o morire su una strada disgraziata, dopo aver compreso l'immane delitto del genocidio degli armeni; quanto disgustosa diverrà l'indifferenza colpevole di quegli adulti, nell'angolo in alto a destra della foto, che continuano a camminare voltando le spalle a quell'infanzia tradita e oltraggiata, dopo aver saputo di che cosa si resero capaci quegli assassini<sup>33</sup>.

E ci troviamo nella stessa situazione con le fotografie riguardanti "lo stupro

32 Id., «Aleppo, 19 ottobre 1916. Dalle suore tedesche», ivi, p. 134.

33 Per un'analisi della foto qui presentata di Wegner e gentilmente offerta dall'Armenian National Institute, si consiglia la lettura della descrizione approfondita e toccante di Saverio Ciarcia: CIARCIA S., «Armin Wegner. La prospettiva della morte», in *Gente di Fotografia*, n. 58, aprile 2014, pp. 98-99.



di Nanchino". Da sole non bastano per fermare il negazionismo, ma le molte testimonianze, il lavoro straordinario di Iris Chang, i documenti, *de-terminano* quelle immagini, inchiodando i responsabili di fronte al Tribunale della Storia.

Soltanto la conoscenza storica può permettere all'immagine di divenire "vestigia della verità", come sostiene Didi-Huberman.

Qual è dunque il potere delle fotografie di testimonianza?

Pur non potendo rivelare l'interezza della storia dell'evento ritratto, la potenza iconica delle fotografie può divenire per l'osservatore «l'inizio di un sapere, grazie alla mediazione del *vedere*»<sup>34</sup>.

Le fotografie documentarie, storiche, reportagistiche, sociali hanno bisogno di noi, infatti, della nostra attività conoscitiva ed ermeneutica, della nostra fatica concettuale e della testimonianza; hanno bisogno della storia raccontata, del dialogo tra gli studiosi, dei documenti, delle dichiarazioni, altrimenti rischiano di dar luogo a una deriva narrativa infinita, ai travisamenti, o di fluttuare all'interno di riquadri vuoti, proprio come le foto in miniatura di *Libération*. In che cosa consiste dunque il valore di certo fotogiornalismo forse lo potremmo dedurre da questa osservazione di Michele Smargiassi più che dalla trovata situazionista del quotidiano francese.

È un bene se questa foto non "risolve" immediatamente le aspettative. È il suo dovere. Io proprio da questo riconosco una buona foto giornalistica: che non mi lascia stare fino a quando non cerco di saperne di più. Devo leggere la didascalia per darle un senso? Bene, è un buon segno. Ma anche la didascalia, che pure mi mette sulla strada, non dovrebbe bastare, dovrei cercare di capire meglio cosa succede a Gibuti, chi sono quelle persone, con chi vogliono parlare captando un segnale flebile e invisibile nel cielo notturno, dove vogliono andare, come i cellulari diventano uno strumento delle loro avventure migranti eccetera. E cercare di rispondermi. Una buona fotografia giornalistica deve servire a questo. A farci chiedere, appunto, *che cosa succede davvero lì?* A non lasciarci soddisfatti, a non "risolvere" tutto da sola, al primo distratto sguardo superficiale, scettico, emotivo o sognante. È un ritorno ai fondamentali del fotogiornalismo, e personalmente mi conforta<sup>35</sup>.

È vero le fotografie devono *pungolare*, come è altrettanto vero che le molte immagini che ci mettono di fronte alle stragi, alle aberrazioni umane, alle violenze, alla disumanità, senza dubbio ci raccontano che cosa possiamo diventare, al di là di qualsiasi distinzione culturale, etnica, religiosa, storica, e ci dicono senza mezzi termini che cosa siamo capaci di fare e che cosa è possibile subire, al di là dell'inimmaginabile, ma senza il nostro personale investimento in termini di interrogazione, di ricerca e di sapere non servono assolutamente a nulla tranne, in taluni casi, a scioccare (si vedano le immagini aberranti della pagina successiva, appositamente senza didascalia). Ed è questo tipo di immagine troppo spesso che invade il web.

34 DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 111.

35 SMARGIASSI M., «Segnali dal cielo scuro del fotogiornalismo», in *Fotocrazia*, blog de la Repubblica on line (R.it), 17 febbraio 2014 (ultima visita 15 marzo 2014): [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/02/17/segnali-dal-cielo-scuro-del-fotogiornalismo](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/02/17/segnali-dal-cielo-scuro-del-fotogiornalismo). L'autore si riferisce a *Signal* (2013), la fotografia che ha vinto il World Press Photo 2014, dell'americano John Stanmeyer. Così Smargiassi descrive la fotografia premiata nello stesso articolo (comparso anche in forma ridotta il 15 febbraio 2014 sul quotidiano *la Repubblica*, p. 19): «Un firmamento di stelle azzurrine sulla spiaggia di Gibuti immersa nella notte. Ma sono gli schermi dei cellulari di migranti, alzati al cielo nella speranza di captare la copertura telefonica dalla vicina Somalia, per riuscire a chiamare i parenti lontani».

Immagini aberranti di stragi senza didascalia



Di colpo la violenza che esse ci mostrano è soltanto un effetto speciale. Impossibile sfuggire a questo ricatto e di fronte a questa vampirizzazione estetica della miseria resta solo revulsione e repulsione. È come nella scena di condizionamento ottico di Arancia meccanica, in cui si è costretti a mantenere gli occhi aperti su scene insopportabili nell'illusione di purgarne l'immaginazione. Più è atroce, più è estetico, e tutti applaudono, secondo un rituale feroce di compiacimento "professionale". Del resto, non si sa più a che cosa si applaude: alla morte? alla performance? È per questa ragione che tutte queste immagini non ci toccano più, sono un'arma di distruzione di massa dell'intelligenza e della sensibilità. Il controsenso è sempre dell'ordine del realismo, dell'alterazione del senso attraverso l'"informazione" inutile<sup>36</sup>.

I fotografi non dovrebbero mai dimenticare che c'è una dignità che va preservata, dovrebbero interrogarsi sempre sul valore etico, estetico e politico del loro lavoro. Giustamente scrive Franco Carlisi, direttore di *Gente di Fotografia* e fotografo egli stesso, che certi portfolio fotografici appaiono intrisi «di un contenuto implicito che non ha nulla di etico perché promuove la passività, alimenta e legittima quella cultura dell'indifferenza così largamente diffusa nella nostra società; ci trasforma in spettatori inerti di un atto di violenza che diviene spettacolo avendo perduto la sua valenza drammatica per il solo fatto che [il fotografo] vi assiste esattamente come avrebbe fatto di fronte a una fiction. Nessuna immedesimazione con la vittima, quanto piuttosto con il fotografo che "coglie l'attimo", "che non si ferma davanti a nulla". Non più testimone partecipe ma semplice spettatore, come tutti noi. L'eticità della fotografia consiste nell'eticità dello sguardo del fotografo»<sup>37</sup>.

Ci sono immagini che possono avere una potenza narrativa incredibile, pur non essendo state scattate; sono le fotografie che colgono l'"attimo prima" a consentirci di vederle.

Si osservi adesso, la fotografia di Roland Haeberle nella pagina seguente. Si vedono un gruppo di persone che non stanno guardando in direzione del fotografo, ma verso qualcun altro che le sta terrorizzando. Si guardi attentamente il bimbo, che sembra smarrito: non ha capito che cosa sta accadendo. Si guardi la sorellina, che gli stringe il piedino. Un ultimo atto d'amore o un'incomprensibile ricerca di protezione. Si ricordi quel piedino. Qualche secondo dopo lo scatto tutte le persone in quella foto saranno trucidate. È una delle molte immagini del massacro di Mỹ Lai. Gli assassini sono soldati americani.

Ritorniamo al bimbo e leggiamo che cosa Haeberle ha dichiarato in una lunga intervista all'unico giornale, *The Plain Dealer*, che allora ebbe il coraggio di pubblicare lo scempio. Il fotografo, testimone oculare e maggior accusatore dei militari americani, spiega perché non ha voluto fotografare la famiglia orridamente annientata e così descrive quel momento:

I couldn't take a picture of it, it was too much. One minute you see people alive and the next minute they're dead.  
I came up to a clump of bodies and I saw this small child. Part of his foot had been shot off, and he went up to this pile of bodies and just looked at it, like he was looking for somebody. A GI knelt down beside

36 BAUDRILLARD J., «Fotografia. L'ombra del reale», in *la Repubblica*, 30 aprile 2009, p. 46.

37 CARLISI F., «Editoriale», in *Gente di Fotografia*, n. 58, Aprile 2013, p. 7.





© Ronald L. Haeberle, Mỹ Lai ,16 marzo 1968

me and shot the little kid. His body flew backwards into the pile<sup>38</sup>.

Molti fotografi hanno volontariamente evitato di fotografare l'orrore che si presentava ai loro occhi, preferendo raccontarlo attraverso altre fotografie o a parole. Non soltanto per evitare lo shock che l'immagine provoca, spesso disattivando la nostra volontà di conoscenza, ma per evitare la spettacolarizzazione, l'estetizzazione del massacro e consentire alla nostra sensibilità di processare l'evento nel modo necessario.

In questo diario peruviano manca una fotografia. [...] Provo allora a descrivere quella fotografia, a riempire il vuoto di quella immagine con le parole. Una specie di calvario. Un uomo seminudo, insanguinato, che avanza verso la Plaza de Armas di Tarapoto, e dietro centinaia di taxi a tre ruote che impediscono alla polizia di raggiungere e mettere in salvo il disgraziato. Un linciaggio. Sono rimasto paralizzato dallo sgomento, dalla paura di assistere impotente all'uccisione di quell'uomo. Non me la sono sentita di fotografare. [...] Va bene così, se il linguaggio deve essere un mezzo e non un fine. Ma proprio per questo non avere scattato quella fotografia è un fallimento: per chi, come me, continua a scommettere sulla efficacia della fotografia come mezzo di comunicazione e di informazione. Un fallimento personale che tuttavia può servire a far riflettere. A non dimenticare mai che il mondo reale malgrado tutto è sempre fuori, al di qua, delle sue rappresentazioni incorniciate<sup>39</sup>.

Non è affatto un fallimento, quanto piuttosto l'atto saggio e inconsapevole di quella divina *mania* che abita certi fotografi, i quali usano il linguaggio fotografico per dar voce al Tempo –sono suoi amici e non gli danno la caccia-, per tal motivo sanno riconoscere anche l'opportunità di abbassare la macchina fotografica o indirizzarla altrove.

### Sintesi

Nell'epoca del digitale gli eventi acquistano veridicità e forza informativa attraverso le immagini. Il potere della fotografia è tale da polarizzare l'attenzione dell'osservatore, come ha ben dimostrato il quotidiano francese *Libération* con la sua provocazione. È però fondamentale comprendere qual è il ruolo della fotografia di testimonianza, spesso considerata fondamentale per la ricostruzione degli eventi storici. Il generale Eisenhower, quando furono aperti i cancelli dei campi di concentramento, pretese che venissero scattate il maggior numero di fotografie poiché a parer suo sarebbe arrivato il giorno in cui qualche idiota avrebbe sostenuto che lo scempio che si presentava ai loro occhi non fosse mai accaduto. Di fatto, la fotografia non è un atto notarile ma di per sé ermeneutico, poiché ritrae eventi e non fatti e dà luogo a interpretazioni e non a verità. Nella querelle postmodernismo-nuovo realismo, la fotografia è coinvolta dunque direttamente. Ritenere che i fatti non esistano potrebbe offrire il fianco a chi vuol manipolare la verità, a cominciare dai negazionisti; è pure vero che ritenere di possedere la verità genera il rischio di una sua monopolizzazione e di una

38 *The Plain Dealer*, 20 novembre 1969, p. 4.

39 SIRACUSA T., *Viaggio in Perù*, disponibile all'indirizzo web (ultima visita il 10 dicembre 2013): [www.tanosiracusa.it/displaygallery.asp?id=5](http://www.tanosiracusa.it/displaygallery.asp?id=5)



conseguente deriva dittatoriale. Come bisogna dunque porsi di fronte a tutte le fotografie di testimonianza che, cogliendo l'istante realmente accaduto, hanno inteso e intendono raccontarci la storia vera? Siamo forse di fronte a un'opera aperta che può avere un numero infinito di letture, per quanto esse siano legate al fenomeno che narrano, all'evento realmente accaduto? Ogni fotografia è davvero un certificato di presenza? Ma che tipo di presenza? Barthes sostiene che si tratta di un "È stato" reale. Ma che cosa significa? Un'analisi fenomenologica di alcune fotografie storiche - che si sono rivelate documenti fondamentali per disvelare l'attendibilità di eventi agghiaccianti e feroci che si volevano negare - e di alcune fotografie di famiglia di un ebreo-italiano morto ad Auschwitz hanno consentito di indagare alcuni di questi interrogativi, fondamentali per una filosofia della fotografia.

## VII Capitolo

### La *mania* del fotografo

#### Intorno all'*unicum* della Fotografia

Grazie alla riproducibilità, che il progresso tecnologico ha reso possibile, sono stati rimossi gli ostacoli che impedivano alla gente comune - e a maggior ragione alle persone con poche risorse economiche - di poter avvicinare in qualsiasi momento e vivere in qualsiasi luogo le opere d'arte, altrimenti lontane e chiuse nei musei di altre città, di altre nazioni, di altri continenti. Essa mostra dunque una certa democraticità poiché favorisce l'utilizzabilità e l'avvicinabilità di ciò che prima era distante, lontano, benché non consenta di cogliere l'*aura* - l'elemento distintivo attraverso il quale si percepisce l'assolutamente proprio, l'*unicum*, dell'opera, in cui consiste l'opera d'arte e su cui si basa il modello teorico dell'arte pittorica - che necessita della nostra presenza. Potremmo dire che l'*aura* sta all'opera d'arte come un uomo sta a un suo ritratto. Ambedue irriducibili a qualsiasi copia. Non basta, infatti, un'immagine della persona amata per riempire di presenza la sua assenza, così come per godere di un'opera d'arte è necessaria la vicinanza fisica e non una sua riproduzione.

Ora, il bisogno di *avvicinare* le cose a se stessi, o meglio alle masse, è intenso quanto quello di superare l'irripetibile e unico, in ogni situazione, mediante la riproduzione. Giorno per giorno si fa valere sempre più incontestabilmente il bisogno di impadronirsi dell'oggetto da una distanza minima, nell'immagine o meglio nella riproduzione. Ed è altrettanto incontestabile che la riproduzione, quale viene proposta dalle riviste illustrate e dalle attualità, si distingue dal quadro. In quest'ultimo l'irripetibilità e la durata sono intimamente intracciate, quanto, in quelle, la fugacità e la ripetibilità<sup>1</sup>.

Riproducibilità e unicità sembrano dunque concetti opposti che non possono convivere se non ammettendo una carenza ontoestetica della copia rispetto all'*esser unico* dell'opera. Ma intravedere un'inadeguatezza artistica nelle opere riproducibili è un criterio metodologico di derivazione pittorica del tutto inconsistente e fuorviante poiché coinvolgerebbe non soltanto la fotografia ma anche la scultura, la pittura e, volendo, anche la letteratura. L'uso dei calchi in scultura permette la moltiplicazione delle copie, ma questo non rende le opere scultoree meno "artistiche"; la possibilità di esecuzione all'infinito di brani

---

<sup>1</sup> BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), cit., p. 70.

musicali non mette a repentaglio l'artisticità della musica; le innumerevoli copie di un'opera letteraria, persino in lingue differenti, non tolgono nulla all'atto creativo in sé. La riproducibilità ha a che fare con la diffusione, non con l'artisticità.

Non è possibile neanche individuare la carenza ontoestetica nell'indice di difficoltà o nella manualità dell'opera riproducibile: una fotografia si scatta in meno di un secondo, una scultura o un'opera musicale necessitano di molte ore di lavoro per essere completate. Se si estendesse questo criterio alla scrittura allora la *Mattina* di Ungaretti non sarebbe un'opera d'arte come invece è la *Divina Commedia*.

Peraltro il digitale ha reso la fotografia molto più "manuale" di quanto non fosse ai suoi esordi: molte fotografie sono costruite a partire da innumerevoli scatti, sui quali l'autore lavora in postproduzione per ottenere l'immagine finale, e molte altre non hanno alcun diretto contatto con la realtà. Claudio Marra, infatti, parla di "immagine infedele", argomentando sulla falsa rivoluzione del digitale. In tal senso, se il criterio metodologico è quello dell'autorevolezza pittorica, allora «l'immagine digitale può [...] vantare, secondo questa interpretazione, le stesse caratteristiche e gli stessi "vantaggi" della pittura, *in primis*, quello di proporre soggetti privi di relazione diretta con il reale, come invece "purtroppo" accade nei segni indicali e, per quanto in particolare ci interessa, nella fotografia analogica. Interrotta questa dipendenza, sottratta agli obblighi di una resa speculare, l'immagine si aprirebbe così a un orizzonte di creatività piena e totale, così come piena e totale è sempre stata la creatività espressa dalla mano in pittura»<sup>2</sup>. Ovviamente Marra critica fortemente questo approccio metodologico per concludere giustamente: «Avvicinare il digitale alla prospettiva pittorica, o anche alla scrittura [...], è del tutto sensato e non certo proibito. La cosa grave è che dall'altra parte ci sia il vuoto assoluto, che cioè il fronte dell'analogico venga lasciato alla deriva senza arte, è il caso di dirlo, né parte. Cioè senza tutor, senza un gemellaggio di prestigio, come invece accade per il digitale rispetto alla pittura»<sup>3</sup>.

Assumendo il criterio dell'arte pittorica e il pericolo di deriva del segno indicale speculare alla realtà, da cui ci mette in guardia Marra, l'unico gesto fotografico che può di diritto entrare nell'artistico dovrebbe essere l'istantanea. Essa conserva tutte le caratteristiche dell'atto unico, irripetibile, irriproducibile; per di più possiede quella fisicità, inclusa la fragilità, che è propria delle grandi opere d'arte. Queste hanno bisogno della vicinanza per essere godute, della presenza fisica dell'osservatore per essere osservate e hanno necessità anche di cura per essere preservate dalla corruzione. Ogni volta che siamo di fronte a un'istantanea, abbiamo la necessità di avvicinarla per guardarla bene. Un'esigenza che nasce dal formato dell'istantanea, solitamente piccolo. Una misura quindi che naturalmente istituisce con l'osservatore un rapporto prossemico d'intimità, che si traduce in osservazione attenta e coinvolta. E come detto è necessario anche curarci dell'istantanea poiché a differenza delle altre stampe tende al deterioramento, rischia la sparizione. L'istantanea dunque per un verso possiede tutti i canoni propri della pittura, per l'altro sono proprie dell'istantanea le caratteristiche della fotografia analogica, a cominciare dal fatto che anche qui il soggetto ritratto è un soggetto unico nella sua temporalità, colto dall'occhio attento del fotografo e sottratto al *continuum* del tempo. Eliminando, dunque, tutte le fotografie che non hanno alcun rapporto diretto con la realtà e tutte quelle passibili di copia

---

<sup>2</sup> MARRA C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 106-107.

<sup>3</sup> Ivi, p. 109.

dovremmo aver individuato l'unicità della fotografia. Ma la domanda a questo punto sovviene immediata: basterebbe dunque trasformare tutte le macchine fotografiche in polaroid per risolvere definitivamente l'annosa questione?

Certo, sulla formulazione dell'interrogativo si potrebbe obiettare che c'è un dato in più da considerare: la difficoltà, nonostante la riproducibilità, di poter stampare in modo definitivo e ultimo la fotografia che è impossibile rivedere nel concreto se non piegata alla necessità della carta, del mezzo, del supporto che ne permette la visibilità. In questo senso la fotografia ha molto più in comune con la musica, con la sua intangibilità, di quanto non abbia con la pittura: colpisce un senso – la vista – attraversando gli altri senza toccarli.

Il passaggio alla stampa determina una particolare trasformazione del visto in visibile in cui è necessario "tradire" quell'intangibilità in concretezza. Ne va dell'artisticità dell'immagine se la stampa non è all'altezza.

Fabio Castelli<sup>4</sup> ci ricorda una vecchia tradizione grafica dei secoli scorsi:

Sulle opere, allora, erano presenti, a sinistra e a destra, le firme sia di chi aveva progettato l'immagine sia di chi l'aveva riportata su lastra. Una sorta di collaborazione nella creatività. Oggi gli strumenti di stampa, notevolmente sofisticati, inducono e obbligano l'artista a conoscere a fondo il sistema e tante volte a rivolgersi a un "compagno di viaggio", tecnicamente molto preparato, al fine di poter mettere a punto l'opera. Così nasce tra i due una sintonia, che consiste nella capacità dell'uno di interpretare l'altro. Di fatto ambedue sono dei creativi<sup>5</sup>.

Il fotografo deve affidarsi allo stampatore affinché la sua fotografia divenga l'immagine che lui ha scattato e pensato. Lo stampatore non esegue un compito ma interpreta la foto. Riprendendo la similitudine con la musica non è errato affermare che la melodia è lo scatto del fotografo, mentre l'armonia è quello che rende visibile chi si occupa del processo di stampa. Di una foto non affascina semplicemente il soggetto ma il modo in cui è stampata, che diviene parte integrante del linguaggio del fotografo, permette di riconoscere la sua poetica, la sua cifra. Non è cambiato molto, in realtà, tra la stampa in camera oscura e quella in digitale se non nelle possibilità di manipolazione che si sono enormemente amplificate. Nella cosiddetta stampa analogica peraltro erano molti i fattori che intervenivano condizionando la resa finale. Cambiava la temperatura o la saturazione dei bagni, lo stampatore influenzava l'ambiente che si modificava sia per i processi chimici delle bacinelle sia per la presenza del corpo umano, a tal punto che il risultato ottenuto, trascorso un tempo brevissimo, era irripetibile. Col digitale, se si giunge all'esito desiderato, si può ripetere la stampa con un'approssimazione accettabile. L'iter di stampa è comunque il medesimo sia nell'analogico sia nel digitale, con la differenza che oggi al posto dell'ingranditore c'è il monitor e al posto dei bagni chimici la stampante. Il più sostanziale cambiamento consiste nel fatto che il risultato ottenuto sul monitor può essere salvato: è il file definitivo della fotografia. Per stamparlo bisogna dapprima accertarsi che il monitor su cui il file è trasferito sia calibrato (di solito i monitor professionali sono allineati secondo degli standard internazionali), agendo nel caso sulle frequenze dei colori. La calibratura garantisce l'oggettività di ciò che si vede. Il monitor, poi, deve comunicare in maniera fedele con la stampante, per

<sup>4</sup> È l'ideatore e il direttore artistico di *MIA Fair - Milan Image Art Fair*, la prima fiera d'arte in Italia dedicata alla fotografia e al video.

<sup>5</sup> RANDAZZO G. (a cura di), «Fabio Castelli» (intervista), in *Gente di Fotografia*, n. 58, Aprile 2014, p. 122.

cui anch'essa deve essere allineata. Le variabili sono dunque innumerevoli, ma di fatto si può ottenere una qualità di stampa più o meno uniforme, con risultati simili tra le varie copie. Se ci si rifà ai profili standard di monitor e stampante e si utilizzano degli strumenti di qualità non c'è ragione di pensare che a Roma si stampi in modo differente da New York. Ci sarà un minimo scarto legato alla chimica. Il vero problema col digitale non è la stampa in quanto tale, ma l'elaborazione del file. Se l'autore non definisce autonomamente il file e consente all'elaboratore di agire sulla sua definizione, il prodotto finale dovrebbe portare davvero la firma di tutt'e due, poiché sarà il secondo a decidere le sfumature, l'intensità, la tonalità, l'atmosfera, la luminosità, l'uniformità, la visibilità, etc. Molti fotografi molto noti, che non hanno la competenza adeguata per lavorare sui software, demandano ad altri la fase di elaborazione. In tal modo l'elaboratore diviene un artefice importante dei loro lavori benché i risultati siano di certo notevoli. Spesso accade però che le immagini sembrino dello stesso autore nonostante non sia così, poiché l'elaboratore è il medesimo e dunque l'armonia risulta la stessa. Soltanto un'attenta osservazione permette di far emergere la diversa cifra, la differente melodia.

Di fatto, anche in camera oscura si poteva agire sull'immagine, sono cambiati i modi e si sono ampliate le possibilità, come si è detto. La chimica c'entra sempre, però. Se in passato la stampa avveniva attraverso una reazione chimica, adesso è il supporto su cui l'immagine è trasferita a essere coinvolto chimicamente nel processo, con la sua capacità di assorbire inchiostro. Per tal motivo anche nell'epoca del digitale c'è il problema dell'alea tra copie prodotte in momenti differenti, dovuto all'inchiostro con cui si stampa e all'ambiente in cui si stampa. Si tratta di un margine minimo di indeterminatezza e di casualità che può ostacolare la produzione di un duplicato identico al precedente. La qualità della stampa e la sua precisione dipendono, d'altronde, dagli inchiostri e dal supporto su cui si stampa. Se il file è elaborato in modo perfetto e gli strumenti sono calibrati, una carta o un inchiostro sbagliato possono mettere a rischio il risultato finale. E passiamo alla carta: non esiste una carta migliore in assoluto<sup>6</sup>. Le cartiere hanno fiutato il mercato e si sono specializzate raffinando i loro prodotti e cercando di fabbricare una carta con differenti caratteristiche di assorbimento dell'inchiostro. Ogni cartiera ne ha più di venti per tipologia.

Sono dunque innumerevoli le variabili che incidono sulla stampa della fotografia e che dimostrano come il concetto di riproducibilità sia molto fragile poiché subordinato a troppi vincoli. Ma questo ci permette di licenziare la questione ritenendo per inferenza contraria che la caratteristica della fotografia sia l'unicità – praticamente intangibile - dell'atto originario? Ovviamente, no. Se esiste un *unicum* della fotografia risiede in altro.

## **Pittura vs Fotografia**

Si osservino le immagini di Eloy Morales. A un primo sguardo si vedono dei semplici ritratti. Non sono particolarmente interessanti. Sorprendono forse le facce imbrattate di vernice, l'intensità dei loro occhi. Ma l'immagine della ragazza davanti al muro, tappezzato con pagine di riviste e fumetti, e l'uomo con la schiuma da barba sul volto potrebbero davvero essere state scattate da

---

<sup>6</sup> Le due tipologie classiche sono: la carta baritata, un cartoncino con una superficie vellutata, e la carta politenata che contiene plastica.





© Eloy Morales

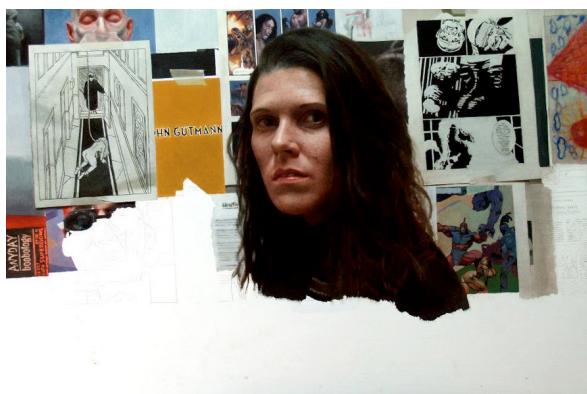
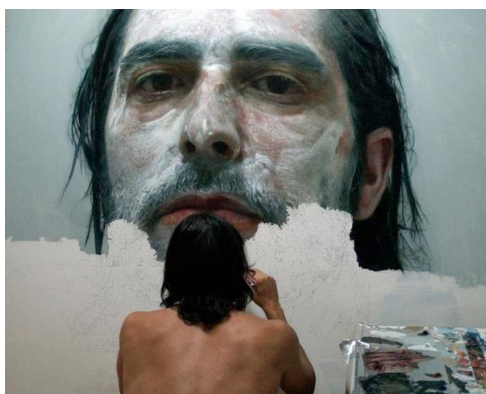
un cellulare. Sembra proprio di trovarci di fronte a quel genere di fotografia il cui unico obiettivo è la specularità alla realtà. Nessuno stimolo intellettuale: una semplice decodifica basterà a *com-*prenderle. Di immagini del genere ne abbiamo viste milioni. Non ci *feriscono*, non ci *attraversano*. Rimaniamo impassibili nella lettura. “A mio modo di vedere quelle fotografie non dicono niente”, potrebbe esclamare un qualsiasi fruitore.

Nel linguaggio ordinario usiamo tutti i giorni espressioni come “a mio modo di vedere” oppure “dal mio punto di vista” o ancora “ho un’immagine della situazione” o “la mia visione del mondo”. In ogni caso il vedere è qui pensare, riguarda il “come la pensiamo” e dipende fortemente dall’attività intenzionale del soggetto, dal suo rapporto con la realtà e dai significati che da esso ricava.

L’*intentio* è l’*alium*, l’oggetto intenzionale, il *pensato*, del naturale “tendere ad altro” - *in alium tendere* - dello stato mentale: è ciò verso cui s’indirizza, ciò che ha di mira la mente di fronte alla realtà fenomenica. In questo senso, come si è detto nel capitolo II, la fotografia è il modo di pensare la realtà del fotografo. Ma egli fa qualcosa in più: “scatta” (dal latino *scātēre*, uscire, tirar fuori), trae dal fluire dei suoi atti intenzionali un’immagine visibile ad altri. Anche noi “scattiamo”, ma la nostra immagine – sintesi del pensare e del pensato – rimane nel nostro mondo mentale e si accorda con la nostra *Weltanschauung*.

È la realtà, nella sua manifestazione fenomenica, e il rapporto intenzionale che con essa intratteniamo, dunque, che contribuisce a ridefinire quotidianamente il nostro modo di pensare/vedere. Il reale, però, spesso inganna il suo osservatore perché si moltiplica, sotto i nostri occhi, in molti mondi possibili, e ovviamente non ce ne accorgiamo; non inganna, invece, l’artista ma soltanto perché egli vuol farsi ingannare, perché ha bisogno di infiltrarsi nella trama della realtà, di bearsi dei suoi raggiri e di mostrarceli per indurre anche noi alla sorpresa. È la meraviglia che sprona più di ogni altra cosa la ridefinizione del “nostro modo di vedere” e in tal modo del nostro modo di pensare. Non è l’inganno del *trompe-l’œil* quello di cui qui si discute, ma “l’astuzia dell’immagine” di cui parlava Didi-Huberman, che di colpo devia le nostre prefigurazioni, insinuando il dubbio, pungolando il pensiero, facendo vacillare l’ovvio con cui ci muoviamo nel mondo.

Nell’opera di Eloy Morales quanto detto si fa lapalissiano. I suoi ritratti, per lo più autoritratti, non sono fotografici. Si tratta infatti di pittura iperrealista. “Sorprendete”, direbbe lo stesso fruitore che prima si mostrava indifferente. Il



© Eloy Morales

*coup de théâtre* è quasi scioccante inizialmente. Non ci si crede e per quanto ci si avvicini, cercando di cogliere il dettaglio, ingrandendo l'immagine, non si trova il benché minimo segno del pennello. Per permettere all'occhio di processare l'immagine come dipinto sarà necessario guardare le foto successive in cui le opere sono incomplete e in cui si vede Morales intento a dipingere.

Ma i lavori di Morales inducono alla riflessione. Qui è la pittura che imita la fotografia. E mentre un'immagine fotografica di questo genere ci lascerebbe del tutto indifferenti, la consapevolezza che sia pittorica ci seduce. Sorprende l'abilità quasi sovrumana di Morales? Un ritratto – neanche quello della Monna Lisa – desterebbe tanto iniziale stupore. Che cosa ci attrae di questa totale aderenza alla realtà? Forse questo è uno dei pochi casi in cui è l'ovvietà a soccorrerci e a darci una risposta. Sorprende che una mano riesca a tradurre su carta, in modo identico, quello che abitualmente fa la nostra mente: immaginare. E noi non immaginiamo in modo pittorico ma in modo fotografico, anche quando sono costruzioni fantastiche.

Quello che si prova di fronte alle immagini di Morales, quando si comprende che sono pittoriche, è la medesima emozione che hanno provato i primi fruitori della fotografia: sgomento e sorpresa.

È proprio la pittura a spingerci a comprendere che cosa ci affascina della fotografia: il suo aggancio alla realtà che non si sostanzia nella semplice restituzione. La fotografia prima di essere un *analogon* del reale è un *omologon* delle immagini mentali che noi "scattiamo", attraverso le quali ci pre-figuriamo il mondo, attraverso le quali esperiamo il mondo. Non è speculare alla realtà ma speculare alla nostra immaginazione.

## La Fotografia

Roland Barthes ne *La camera chiara*, afferma che colto «da un desiderio ontologico»<sup>7</sup>, ovvero sapere che cosa fosse in sé la fotografia, decise che il mediatore che lo avrebbe guidato nella ricerca sarebbe stato lui stesso: «Avrei tentato di formulare, a partire da alcuni umori personali, la caratteristica fondamentale, l'universale senza il quale la Fotografia non esisterebbe»<sup>8</sup>. E

<sup>7</sup> BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 5.

<sup>8</sup> Ivi, p. 10.

abbiamo visto che effettivamente l'accesso alle nostre *erlebnisse*, a cui certa fotografia apre, consente la precomprensione necessaria a cogliere la profondità teoretica dell'immagine: il *punctum* schiude un varco alle nostre *erlebnisse*, grazie alle quali cogliamo l'essenza dello *spectrum* e ci avviamo alla conoscenza del referente e in tal modo arricchiamo i pre-dati con i quali interpretiamo il Grande Interno Architettonico nel quale siamo gettati.

Barthes però ha condotto la sua indagine in un campo più limitato rispetto al nostro, per cui ha potuto dare per scontata la facilità di riconoscere la fotografia tra le molte immagini a disposizione. Non è così nell'epoca del digitale. È per tale motivo che all'inizio di questo lavoro – mossi dal convincimento che vedere non è credere ma interpretare e dunque pensare, proprio come Barthes ci ha insegnato –, per indagare in direzione della Fotografia e orientarci nel profluvio di immagini in cui siamo continuamente immersi, si è assunta la distinzione tra fotografia e immagine tecnica, mutuandola dal saggio di Vilem Flusser. Un modo per perimetrare l'ambito etico-estetico del fotografico – che preserva e promuove l'autonomia critica del fruitore nella decodifica dell'immagine, avviandolo a un gesto ermeneutico che apre alla conoscenza della cosa ritratta – rispetto a ciò che, pur facendo uso degli stessi strumenti, si propone *ab origine* scopi differenti: indebolire o nientificare la capacità di disambiguazione dell'individuo attraverso la manipolazione del messaggio implicito con l'obiettivo di persuadere oppure di distrarre.

In seguito, sono stati individuati quattro mondi iconici<sup>9</sup> per l'ambito fotografico, affermando che la Fotografia è individuabile nell'ultimo: delle buone e belle immagini.

È vero, tutte le immagini – digitali o analogiche – scattate con uno strumento fotografico sono chiamate “fotografie”, ma si è pure detto che questo eccesso linguistico riguarda anche gli altri prodotti che ineriscono a differenti campi artistici: dalla pittura alla scrittura, dalla scultura alla musica. Il divenire “opera” dell'opera d'arte è altra cosa, per cui una certa scultura non riguarda la Scultura pur essendo classificata come tale, oppure un quadro non è Pittura pur essendo un prodotto pittorico, e via dicendo. Con la fotografia il discorso è il medesimo.

La Fotografia, individuata nel quarto mondo iconico, è ispirata al principio della *kalokagathìa* (καλοκαγαθία) che ne fa emergere la natura etico-estetica. Opportunamente ci si chiederà come possano essere definite “belle o buone” quelle fotografie di testimonianza che sono state scattate in condizioni limite: la cui composizione dunque è lasciata al caso e il soggetto ritratto è tragicamente mostrato. Si tratta però di un interrogativo che non può insinuare alcun dubbio, poiché l'eventuale carenza formale è supplita dall'origine dello stesso gesto fotografico che si oppone all'annichilimento dell'evento: è l'atto in sé a essere buono. Il bello, poi, non “essendo relativo al piacere” persiste anche nel grido lacerante mostrato in una foto poiché “pone in opera” la verità.

La verità è il non-essere-nascosto dell'ente in quanto ente. La verità è la verità dell'essere. La bellezza non è qualcosa che si accompagna alla verità. Ponendosi in opera, la verità appare. L'apparire, in quanto apparire di questo essere-in-opera e in quanto opera, è la bellezza. Il bello rientra pertanto nel farsi evento della verità. Non è quindi

---

<sup>9</sup> Delle immagini manipolabili, delle immagini mute, delle immagini buone, delle buone e belle immagini (Capitolo V).

qualcosa di relativo al piacere quale suo semplice oggetto<sup>10</sup>.

Il principio della *kalokagathìa* definisce l'unicità di un certo gesto fotografico e la sua profondità teoretica. Una caratteristica che le appartiene nonostante l'apparente possibilità di moltiplicazione delle copie. La fotografia è infatti un oggetto *auratico* se segnata dal principio suddetto poiché mostra l'essenza, l'essere speciale, della cosa ritratta: il *kairòs*.

Abbiamo visto che gli interrogativi sul tempo in fotografia sono molti, ma è certo che ridurre la tematica al coglimento dell'istante inteso soltanto quantitativamente – che peraltro non può riguardare tutte le tipologie fotografiche – è un errore. Se invece ci si riferisce all'istante bello – *kalós kairòs*-, a cui si è già accennato nel capitolo IV, il ragionamento è diverso e permette di approdare a una risposta. Il *kairòs* è l'essere speciale del referente, dello *spectrum*; è l'essenza ritratta grazie all'occhio divino del fotografo che mostra e coglie ciò che l'occhio umano non vede. Una qualità *riconosciuta* dal fotografo e sottratta al tempo di qualsiasi mondo possibile, reale o fantastico che sia. Dunque, per quanto riproducibile in migliaia o milioni di stampe, questo evento è assolutamente unico.

Rimane però aperto un interrogativo: in che cosa consiste l'artisticità della fotografia? E riformulando la domanda, affinché il criterio sia lo stesso per tutte le opere senza limitarci all'ambito fotografico, dovremmo chiederci: qual è l'origine dell'opera d'arte?

Heidegger sostiene che «L'artista è l'origine dell'opera. L'opera è l'origine dell'artista. Nessuno dei due sta senza l'altro. Tuttavia nessuno dei due, da solo, è in grado di produrre l'altro. Artista ed opera sono ciò che sono, in sé e nei loro reciproci rapporti, in base ad una terza cosa, che è in realtà la prima, e cioè in virtù di ciò da cui tanto l'artista quanto l'opera d'arte traggono il loro stesso nome, in virtù dell'arte»<sup>11</sup>.

Si è visto con quale difficoltà si è indagato in direzione della Fotografia, quali problematiche sono emerse nel tentativo di riconoscerle lo statuto di arte. Non si è invece ancora parlato dell'artista, di colui che rende possibile l'essere della fotografia e da cui dipende tutto il discorso fin qui condotto.

## La divina follia

È la bellezza, nella foto di Franco Carlisi (*Untitled*, 2006), a rapire chi vorrebbe destinare soltanto uno sguardo alla visione. Le sfumature di grigio, i contorni indefiniti, la luminosità del buio, la caravaggesca capacità di costruire la luce con i toni di nero evocano suggestioni che costringono ogni osservatore alla contemplazione. Sensualità, candore, fragilità, amore, tempo, si raccontano. Sembra di vedere attraverso l'obiettivo. Gli angoli tendono al bianco. Emergono i dettagli: le caviglie sottili, l'incavo del ginocchio, la pelle vellutata, la geometria della posa sensuale, le curve delle gambe, il movimento dinamico ed elegante dei piedi. La nudità si fa eloquente, lascia l'interno architettonico in cui si origina, e parla di una storia più grande, non soltanto sua, che include anche il fruitore. Quanto lontana è l'idea sgraziata di bellezza che abita il nostro tempo. Al chiacchiericcio che l'accompagna si oppone questo magico silenzio in cui è immersa la donna nella foto. Al divertimento sguaiato replica il gesto elegante

<sup>10</sup> HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti* (Holzwege), cit., p. 64.

<sup>11</sup> Ivi, p. 3.



© F. Carlisi, *Untitled* (2006), dalla serie *Umanità*



e raffinato delle gambe. Alla superficialità dello spettacolo impudente ribatte il gioco discreto e audace dell'amore che la foto evoca. Grazia, eleganza, armonia, equilibrio, proporzione – eclissati nel viavai frenetico di una società votata alla velocità e al consumo – si manifestano nella lentezza di un movimento semplice e unico. Soltanto un artista poteva rendere possibile questo *eventuarsi* dell'essere della bellezza che "educa i posteri".

L'atto fotografico, dunque, al pari di qualsiasi atto artistico rimane una faccenda aristocratica, nel senso etimologico del termine: solo dei migliori, dei prescelti. Appunto degli artisti.

Invece, i beni più grandi ci provengono mediante una mania che ci viene data per concessione divina [...]. L'invasamento e la mania che proviene dalle Muse, che, impossessatasi di un'anima tenera e pura, la desta e la trae fuori di sé nella ispirazione bacchica in canti e in altre poesie, e, rendendo onore ad innumerevoli opere degli antichi, istruisce i posteri. Ma colui che giunge alle porte della poesia senza la mania delle Muse, pensando che potrà essere valido poeta in conseguenza dell'arte, rimane incompleto, e la poesia di chi rimane in senno viene oscurata da quella di coloro che sono posseduti da mania<sup>12</sup>.

Il poeta, l'artista, è colui che è abitato dalla voce divina per questo si trova in stato di *mania*, di follia, secondo Platone, non è "in sé". Il dio sussurra alle sue orecchie con un linguaggio incomprensibile al resto degli uomini. L'artista agisce come un *metaxu* (μεταξύ), un intermediario che riformula l'incodificabile a chi non può intendere il messaggio originario. Una tale condivisione permette il passaggio da un pensiero privato (*idìa phronesis*, *ιδία φρόνησις*), considerato folle dai *molti*, *oi polloi* (οἱ πολλοί), a un discorso di tutti, un parlare simile agli altri (*omologhein*, *ὁμολογεῖν*).

Il gesto artistico permette questa traduzione, pur rimanendo enigmatico, pur ammantandosi di una sacralità che spinge il destinatario a un movimento di ulteriore traduzione, di ulteriore decodifica: al gesto artistico del mittente, infatti, corrisponde sempre un gesto ermeneutico del destinatario. Ma chi è il destinatario? I *molti*, *oi polloi* - a cui l'artista restituisce il messaggio codificato ma aperto alla comprensione - sono i fruitori disponibili all'osservazione attiva. Nei dialoghi platonici si avverte la loro presenza che non è una semplice-presenza ma un'attiva partecipazione. Dunque esistono dei *molti* disposti ad assumersi il carico della fatica del concetto, della ricerca del nascosto; si tratta di tutti coloro che non si perdono nella chiacchiera ma sono *intenzionati* a una comprensione profonda. L'opera d'arte è il luogo in cui incamminarsi; essa si configura come un estremo tentativo di comunicazione, di apertura all'incodificabile laddove il linguaggio ordinario risulta insufficiente, inadeguato, perché non riesce ad *aprire*. Essa è bellezza che viene alla luce, che viene a noi, che si *eventua*, portando con sé l'essere ideale, perché è presenza divina (*parusia*, *παρουσία*) sulla terra. Per tal motivo l'arte è rivelativa, poiché permette l'uscita dal nascondimento e dunque di frequentare la radura della verità, dell'*a-letheia* (ἀλήθεια, *non-nascondimento*): «La verità si istituisce nell'opera. La verità è-presente solo come lotta fra illuminazione e nascondimento, nel contrapporsi di Mondo e Terra. La verità deve essere disposta nell'opera come lotta tra Mondo e Terra. La lotta non deve essere superata in un ente prodotto a tal fine, né semplicemente trovare rifugio

---

12 PLATONE, *Fedro*, 244 A-245 A.

in esso; ma deve essere accesa sulla base di questo ente; il quale, pertanto, deve, portare con sé i tratti fondamentali della lotta. Nella lotta viene conquistata l'unità di Mondo e Terra. Quando si apre un mondo, si decidono, per un'umanità storica, vittoria o sconfitta, benedizione o maledizione, dominio o servitù»<sup>13</sup>.

Mutuando dalla visione heideggeriana, il fotografo dunque non si deve proporre alcun fine che non sia quello di cogliere l'ente nel suo accadere. L'eticità del suo sguardo consiste proprio in questa inconsapevole capacità di "riconoscere" il momento in cui l'ente diviene luogo di verità, si fa bello dando mostra del suo "essere speciale" (*kalós kairòs*). La Fotografia è questo spazio di interrogazione, questa radura illuminata che continua a nascondere, esattamente come la verità che in quanto *non-nascondimento*, mantiene nascosto il disvelato; il suo stesso etimo contiene il disvelamento (*ἀ* - non) e il nascondimento (*lêtheia*, *λήθεια*, da *lanthânō*, *λανθάνω*, nascondere).

Ma il confronto tra fruitore e opera d'arte è impari e getta lo sguardo di primo acchito nella frustrazione. Ci si avverte inadatti di fronte a essa, non attrezzati a compiere il lavoro ermeneutico che essa richiede, ma l'artista ha disseminato l'opera di indizi. Essa vive nel nostro spazio e condivide il nostro tempo ma porta con sé l'interezza del gesto del *metaxu* che ha "aperto" l'opera all'intenzionalità dell'osservatore.

Il nostro *metaxu* è il Fotografo; deve essere abitato da *mania* altrimenti non sarà un *metaxu*, sarà un poeta mancato. È proprio questa follia che gli permette di vedere l'invisibile, di essere *il vedente* in un mondo di ciechi, abbacinati dal sovrabbondare di immagini, e di renderci la vista. Egli però deve parlare ai *molti* attraverso qualcosa che gli altri possano decodificare, benché con fatica; un linguaggio che mantenga il nascosto ma al contempo si apra all'evidenza. La Fotografia è proprio questo: esplicito e implicito, luce e buio, inizio e fine, Mondo e Terra. Essa mostra la verità ma obliquamente altrimenti accecherebbe di nuovo:

Di' tutta la verità ma dilla obliqua - /il successo sta nell'aggirare /  
Troppa luminosa per il nostro piacere infermo / la sorpresa superba  
del vero / Come il fulmine reso familiare ai bambini / Con spiegazione  
affettuosa / la verità deve abbagliare gradualmente / o tutti saremmo  
ciechi -<sup>14</sup>

Ma che cos'è questa voce divina che guida il Fotografo? che gli permette di cogliere persino ciò che non ha visto? che gli consente di non arrendersi all'apparecchio e di saper giocare con il tecnologico? che gli dà la potenza di denotare l'immagine in perfetta armonia con il suo messaggio nascosto ma disponibile a disvelarsi? Che cos'è questa *mania* del fotografo?

È *passione* per gli eventi che si fa amore per gli enti. Un ardore in-contenibile verso il mondo, verso tutti i mondi possibili, che si traduce in gesto intenzionale, che è dono, dedizione *per* l'esistente: lo cura e se ne prende cura. La passione del fotografo si dispiega in un atto che conserva il *pathos*, la sofferenza, per tutto ciò che vede e non può rendere visibile, perché non può restituirlo con linguaggio umano. La passione lo abita e lo contiene allo stesso tempo e lo fa *scattare* permettendogli di dire al mondo che cos'è la bellezza nel mondo.

È così che il fotografo ci strappa dal flusso di immagini circolari e ridonanti in cui viviamo, donandoci la ricchezza della sua visione divina che ama gli enti,

13 HEIDEGGER M., *Sentieri interrotti (Holzwege)*, cit., p. 47.

14 DICKINSON E., *Poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 2004, n. 1129, p. 529.

tutti gli enti, di cui sa bene di non essere padrone, semmai - ponendosi in ascolto, in ammirata visione, in contemplazione - comprende più di noi di essere soltanto pastore dell'Essere.

L'uomo non è il padrone dell'ente. L'uomo è il pastore dell'essere<sup>15</sup>.

### Sintesi

Anche nella fotografia, come nell'arte in genere, c'è un elemento distintivo che è possibile definire auratico. È l'*istante bello*, *kalós kairòs*. Non si tratta dell'istante inteso quantitativamente. Il *kairós* è l'*essere speciale* del referente, dello *spectrum*; è l'essenza ritratta grazie all'occhio divino del fotografo che mostra e coglie ciò che l'occhio umano non vede. Una qualità *riconosciuta* dal fotografo e sottratta al tempo di qualsiasi mondo possibile, reale o fantastico che sia. Dunque, per quanto riproducibile in migliaia o milioni di stampe, questo evento è assolutamente unico. In questo consiste l'*unicum* della Fotografia, ispirata al principio della *kalokagathìa* (*καλοκαγαθία*), che ne fa emergere la natura etico-estetica, e per tal motivo individuata nel quarto mondo iconico: delle immagini belle e buone.

È la pittura a spingerci a comprendere che cosa ci seduce della fotografia: il suo aggancio alla realtà che non si sostanzia nella semplice restituzione. La fotografia prima di essere un *analogon* del reale è un *omologon* delle immagini mentali che noi "scattiamo", attraverso le quali ci pre-figuriamo il mondo, attraverso le quali lo esperiamo. Non è speculare alla realtà ma speculare alla nostra immaginazione.

Nonostante la democraticità della fotografia, il gesto fotografico al pari del gesto pittorico rimane una faccenda aristocratica, nel senso etimologico del termine: solo dei migliori, dei prescelti. Appunto degli artisti, di coloro che possiedono quel *quid* in più che non sta né nello strumento né nel mezzo, che non è riducibile né all'abilità né alla competenza. Un *quid* che possiamo definire *mania*, propria dei fotografi abitati da divina ispirazione.

---

15 HEIDEGGER M., *Segnavia (Wegmarken)*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano 1987, p. 295.

## BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia, 1915. Immagini e testimonianze*, Guerrini e Associati, Milano 1996.
- AA. VV., *Common Ground*, Marsilio Editori, Venezia 2012.
- AA.VV., *Dizionario di Bioetica*, a cura di G. Vittone, Villaggio Maori, Catania 2012.
- AA. VV., *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 1996.
- AA.VV., *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006.
- AA. VV., *Francesca Woodman*, Silvana Editoriale, Milano 2010.
- AA. VV., *Henri Cartier-Bresson. Di chi si tratta? (De Qui s'agit-il?)*, trad it. G. Boni, E. Monti, L. Nocera, Contrasto due, Roma 2006
- AA. VV. *Il Mediterraneo dei fotografi*, Alinari, Roma 2004.
- AA.VV., *Nadar*, Einaudi, Torino 1973.
- ABBOT A. E., *Flatlandia. Racconto fantastico a più dimensioni (A Romance of Many Dimensions)*, trad. it. M. D'Amico, Adelphi, Milano 1999.
- AGAMBEN G., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.
- AGOSTINO, *La città di Dio (De Civitate Dei)*, trad. it. L. Alici, Bompiani, Milano 2010.
- ALINOV F., MARRA C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Apeiron, Roma 2006.
- AUGÉ M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité)*, trad. D. Rolland, Elèuthera, Milano 2009.
- B. NEWHALL, *Storia della fotografia (The History of Photography)*, trad. it. L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1984.
- BACHELARD G., *La poetica dello spazio (La poétique de l'espace)*, Dedalo, Bari 2006.
- BAILLY J. C., *L'istante e la sua ombra (L'istant et son ombre)*, trad. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- BANCHIERI B., «Introduzione», in a cura di C. H. Favrod e M. Maffioli, *Il Mediterraneo dei fotografi*, Fratelli Alinari, Firenze 2004.
- BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia (La Chambre claire. Note sur la photographie)*, trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.
- ID., *L'ovvio e l'ottuso (L'obvie et l'obtus - Essais critiques III)*, trad. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. de Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 2001.
- BASILICO G., *Architettura, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, a cura di A. Lissoni, Bruno Mondadori, Milano 2007.

BAUDELAIRE C., *Scritti sull'arte*, trad. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004.

BAUDRILLARD J., *Architettura e nulla. Oggetti singolari (Les Objets singuliers: Architecture et philosophie)*, trad. it. C. Volpi, Electa Mondadori, Milano 2003.  
ID., «Fotografia. L'ombra del reale», in *la Repubblica*, 30 aprile 2009.

BELLINGRERI A., *Per una pedagogia dell'empatia*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

BERTOLOTTI G. (a cura di), *Ermeneutica*, Cortina Editore, Milano 2003.

BENJAMIN W., *Il carattere distruttivo. L'orrore del quotidiano (Der destructive Character)*, in «Millepiani», n. 4, trad. it. di P. Segni, Milano 1995.

ID., *Immagini di città (Städtebilder)*, trad. it. G. Backhaus, M. Bertolini, G. Carchia, E. Ganni, H. Riediger, Einaudi, Torino 2007.

ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, Einaudi, Torino 2000.

ID., *Sul concetto di storia (Über den Begriff der Geschichte)*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

BENVENISTE É., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, a cura di P. Fabbri, trad. it. T. Migliore, Bruno Mondadori, Milano 2009.

BIUSO A. G., «Elias e Maravall», in *Alfabeta*, luglio-agosto 1986, n. 86-87.

ID., *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009.

ID., *Temporalità e Differenza*, Olschki, Firenze 2013.

BORGES J. L., *Tutte le opere*, trad. it. di D. Porzio, Vol. I, Mondadori, Milano 1991.

BOTTANI L. (a cura di), *Arte, estetica e memoria*, Mercurio, Vercelli 2005.

BOURDIEU P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media (Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie)*, trad. it. M. Buonanno, Guaraldi, Rimini 2004.

BRACCESI L., DE MIRO E. (a cura di), *Agrigento e la Sicilia greca*, L'Erma, Roma 1992.

BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione (La Méditerranée)*, trad. di E. De Angeli, Bompiani, Milano 1987.

BRESSAN P., *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Laterza, Roma-Bari 2009.

BRYSON N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.

CACCIARI M., *La città*, Pazzini, Villa Verucchio (RN) 2009.

CAFIERO G., (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2012.

ID., *Il valore dell'interno tra contemplazione e partecipazione*, B. di M., Napoli 2002.

CALVINO I., *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1996.



CAMPANELLA T., *La città del sole (Civitas Solis idea republicae philosophica)*, trad. it. A. Balduzzi, Fabbri, Milano 1995.

CAPA R., *Leggermente fuori fuoco (Slightly Out of Focus)*, trad. di P. Berengo Gardin, Contrasto Due, Roma 2008.

CARTIER-BRESSON H., *L'immaginario dal vero (L'imaginaire d'après nature)*, trad. it. P. Benedetti, Abscondita, Milano 2005.

CHALMERS A.F., *Che cos'è questa scienza? (What is This Thing Called Science?)*, a cura di A. Runfola, Mondadori, Milano 1979.

CHANG I., *Rape of Nanking: the forgotten holocaust of World War II*, Basic Books, New York 2011.

CLÉMENT G., *Manifesto del Terzo paesaggio (Manifeste du Tiers paysage)*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005.

CONSAGRA P. E MULAS U., *Fotografare l'arte*, Fratelli Fabbri Editore, Milano 1973

COPPOLA B. E BOZZI P., *Ludwing Wittgenstein. Ciò di cui non si può parlare*, Guida, Napoli 2006.

CRONE RAINER F. (a cura di), *Stanley Kubrick. Fotografie 1945-1950*, Giunti, Firenze 2010.

CURCIO A., *Le icone di Hiroshima. Fotografie, storia e memoria*, Postcart, Roma 2011.

DE BONIS G. M., *L'immagine della memoria. La Shoah tra cinema e fotografia*, Onyx Edizioni, Roma 2007.

DE CARLI CARLO, *Architettura. Spazio primario*, Hoepli, Milano 1982.

DEBORD G., *La società dello spettacolo (La Société du Spectacle)*, trad. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008.

DE CERTEAU M., *L'invenzione del quotidiano (L'Invention du quotidien)*, trad. it. M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

DERRIDA J., *Adesso l'architettura*, a cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2011.

ID., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana (Mal d'archive. Une impression freudienne)*, trad. it. di G. Scibilia, Filema, Napoli 2005.

DICKINSON E., *Poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 2004.

DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto (Images malgré tout)*, trad. it. D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005.

DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, L. XI, cap. VII, trad. it. Cav. Compagnoni, Tip. Sonzogno, Milano 1820.

DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, L. VIII, pr. 63, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006.

DUBOIS P., *L'atto fotografico (L'acte photographique)*, a cura di B. Valli, Quattro Venti, Urbino 1996.

ECO U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2009.

EMERY N., *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Marinotti, Milano 2011.

ID., *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Marinotti, Milano 2008.

ID., *Progettare, costruire, curare. Per una deontologia dell'architettura*, Casagrande, Bellinzona 2010.

FANELLI G., *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

FERRARIS M., *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009.

ID., *Lasciar Tracce. Documentalità e architettura*, a cura di F. Visconti e R. Capozzi, Mimesis, Milano-Udine 2012.

ID., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

FERSEN A., *Arte e vita. Taccuini e diari inediti*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, Le Mani-AkropolisLibri, Genova 2012.

ID., *L'universo come giuoco*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, AkropolisLibri - Le Mani, Recco (GE) 2012.

FEUERBACH L., *L'essenza del Cristianesimo (Das Wesen des Christentums)*, trad. di F. Bazzani e D. Haibach, Fabbri, Milano 2001.

FINI C., LAZZARINI F. (a cura di), *Uno. Basilico Fontana Ghirri Jodice Vaccari*, Skira, Milano 2009.

FIORILLO C., *Introduzione a una fenomenologia dell'interno architettonico*, Millennium, Napoli 2008.

FLUSSER V., *Per una filosofia della fotografia (Für eine Philosophie der Fotografie)*, trad. it. di C. Marazia, Bruno Mondadori, Milano 2006.

FONTCUBERTA J., *La (foto)camera di Pandora. La fotografi@ dopo la fotografia (La càmara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografia)*, trad. it. di G. Boni, Contrasto, Roma 2012.

FOUCAULT M., *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione (Surveiller et punir: Naissance de la prison)*, trad. it. A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1993.

FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico (The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response)*, trad. it. G. Perini, Einaudi, Torino 2009.

FREUD S., *Opere (1917-1923)*, trad. it. di S. Daniele, a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1980.

FREUND G., *Fotografia e società (Photography and Society)*, trad. it. Lovisetti Fuà L., Einaudi, Trino 2007.

GADAMER H. G., *Verità e Metodo (Wahrheit und Methode)*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2001.

GEHLEN A., *L'uomo nell'era della tecnica (Die Seele im Technischen Zeitalter)*, a cura di

- M. T. Pansera, Armando Editore, Roma 2003.
- GILARDI A., *Storia sociale della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- GIORDANA M. T., FAVA C. G., ZAPPELLI M., *I cento passi*, Feltrinelli, Milano 2001.
- GIUDICE E., ROSSO A. (a cura di), *Paradossi dell'architettura. Intorno all'"Eupalinos" di Valery*, Celid, Torino 2011.
- GIVONE S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- GOETHE J. W., *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87 (Italienische Reise)*, trad. it. A. Di Cossilla, Manini, Milano 1867.
- GOODMAN N., *I linguaggi dell'arte (Languages of Art)*, trad. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2008.
- GREASLEY H., SCOTT K., *Do the Birds Still Sing in Hell?*, John Blake Publishing LTD, London 2013.
- GUERRI M., PARISI F., *Filosofia della fotografia*, Cortina Editore, Milano 2013.
- GUERZONI B., *Cancellare un popolo. Immagini e documenti del genocidio armeno*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- HEIDEGGER M., *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, trad. it. P. Chiodi, rivista da F. Volpi, rivista da F. Volpi, Longanesi, Milano 2011.
- ID., *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, trad. it. G. Vattimo, Mursia, Torino 1976.
- ID., *Segnavia (Wegmarken)*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.
- ID., *Sentieri interrotti (Holzwege)*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- ID., *L'arte e lo spazio (Die Kunst und der Raum)*, trad. it. C. Angelino, Il Melangolo, Genova 2000.
- HÖLDERLIN J.C.F., *La morte di Empedocle (Der Tod des Empedocles)*, trad. it. E. Pocar, Garzanti, Milano 2010.
- HORACE GREASLEY, KEN SCOTT, *Do the Birds Still Sing in Hell?*, John Blake Publishing LTD, London 2013.
- HUIZINGA J., *Homo ludens*, trad. it. C. von Schendel, Einaudi, Torino 1949.
- HANS J., *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica (The Imperative of Responsibility: In Search of an Ethics for the Technological Age)*, trad. it P. P. Portinaro Einaudi, Torino 2009.
- KAVAFIS C., *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dalmati, Einaudi, Torino 1992.
- KRAUSS R., *Teoria e storia della fotografia (Le Photographique)*, trad. di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000.
- LANZA L. (a cura di), *L'anarchismo oggi. Un pensiero necessario*, Mimesis, Milano 2013.

LEVI STRAUSS D., *Politica della fotografia (Between the Eyes: Essays On Photography and Politics)*, trad. id. G. Romano, Postmedia, Milano 2007.

LO PICCOLO F. (a cura di), *Progettare le Identità del Territorio. Piani e Interventi per uno Sviluppo Locale Autosostenibile nel Paesaggio Agricolo della Valle dei Templi di Agrigento*, Alinea Editrice, Firenze 2009.

LUKÁCS G., *Primi scritti sull'estetica (1912-1918)*, Voll. 1 e 2, Edizioni Sugarco, Milano 1973 e 1974.

MCLUHAN M., *Gli strumenti del comunicare (Understanding media: the extensions of Man)*, trad. it. E. Capriolo, Il Saggiatore, Milano 1999.

MAGRELLI V., *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.

MALTESE C., *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.

MARCENARO G., *Fotografia come letteratura*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

MARRA C., *Le idee della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2001.

ID., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

MENDUNI E., *La fotografia*, il Mulino, Bologna 2008.

MERLEAU-PONTY M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

ID., *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

MAZZARELLA E., *Ermeneutica dell'effettività. Prospettive ontiche dell'ontologia heideggeriana*, Guida editori, Napoli 2001.

MEO O., *Il contesto. Osservazioni dal punto di vista filosofico*, FrancoAngeli, Milano 1991.

ID., *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Il Melangolo, Genova 2002.

MICCICHÉ C., *19 luglio 1966. Agrigento frana: storia di lotte sociali, di dissesti urbanistici e di leggi disattese*, Tip. Sarcuto, Agrigento 2003.

ID., *Terravecchia. Storie ritrovate*, pubblicazione privata, Agrigento 2012.

MIRZOEFF N., *Introduzione alla cultura visuale (An Introduction to Visual Culture)*, trad. di F. Fontana, Meltemi, Roma 2005.

MORE T., *Utopia (Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia)*, trad. it. D. Sala, Giunti, Firenze 2010.

NADAR F., *Quando ero fotografo (Quand j'étais étudiant)*, trad. it. di S. Santuari, Abscondita, Milano 2007.

ID., *Ritratti*, trad. it. S. Santuari, Abscondita, Milano 2007.

NIETZSCHE F., *Opere*, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 1976.

ID., *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1990.

PAPI F., *Filosofia dell'architettura. Kant, Hegel, Valery, Heidegger, Derrida, Ibis*, Como-Pavia 2000.

PASCAL B., *Pensieri, (Pensees)*, a cura di E. Balmas, Fabbri editori, Milano 1996.

PIGAFETTA G., SIGNORILE P., *Valery architetto*, Jaca Book, Milano 2011.

PINDARO, *Pitica XII, Per il flautista Mida Auleta agrigentino*, trad. it. E. Madruzzato, Bompiani, Milano 2010, vv. 2-4.

PIRANDELLO L., «I vecchi e i giovani», in Id., *Tutti i romanzi*, Newton & Compton, Roma 2005.

PISANI D., *L'architettura è un gesto*, Quodlibet, Macerata 2011.

PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000.

POLIBIO, *Storie*, trad. it. M. Mari, Bur, Milano 2002.

PONTI G., *Amate l'Architettura. L'architettura è un cristallo*, Vitali e Ghianda, Genova 1957.

RANDAZZO G., *La svolta della filosofia*, Erga Edizioni, Genova 2008.

RICŒUR P., *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, F. RIVA (a cura di), trad. it. di D. Gianola, Città Aperta, Troina (En) 2008.

RYKWER J., *La casa di Adamo in Paradiso (On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History)*, trad. it. E. Filippini, R. Lucci, Adelphi, Milano 2005.

SCHEERBART P., *Architettura di vetro (Glasarchitecture)*, trad. it. M. Fabbri, G. Schiavoni, Adelphi, Milano 1982.

SCHELLING F. W., *Filosofia dell'arte (Philosophie der Kunst)*, a cura di A. Klein, Fabbri Editore, Milano 2001.

SCHOPENHAUER A., *Il mondo come volontà e rappresentazione (Die Welt als Wille und Vorstellung)*, trad. it. S. Giametta, Bompiani, Milano 2006.

SCOTT W. (a cura di), *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010.

SEBALD W. G., *Austerlitz*, trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2006.

SEVERINO E., *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

SIMMEL G., *Estetica e sociologia: lo stile della vita moderna*, a cura di Vincenzo Mele, Armando Editore, Roma 2006.

SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società (On Photography)*, trad. it. E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004.

TABUCCHI A., *Racconti con figure*, Sellerio, Palermo 2011.

TADDIO L., FILIPUZZI F. (a cura di), *Costruire Abitare Pensare*, Mimesis, Milano-Udine



2010.

TALBOT W. H. F., *The pencil of Nature*, The Project Gutenberg EBook, London 2010.

TOZZI T. (a cura di), «Alfarchitettura. Lo spazio come bene comune» in *Alfabeta2*, N. 22, Anno III.

VALERY P., *Eupalinos*, trad. it. di V. Sereni, Mondadori, Milano 1947.

VARZI C. A., *Ontologia*, Laterza, Roma-Bari 2011.

VENEZIA S., *Il linguaggio del tempo. Su Heidegger e Rilke*, Guida, Napoli 2007.

VITRANO R. M. (a cura di), *Scenari dell'abitare abusivo - Strategie per l'intervento di recupero*, Atti del Convegno Internazionale, Luciano Editore, Napoli 2007 (Agrigento 19-20 ottobre 2007).

VITRUVIO, *Architettura (De Architectura)*, trad. it. S. Ferri, Rizzoli, Milano 2010.

WITTGENSTEIN L., *Della Certezza. L'analisi filosofica del senso comune (On Certainty)*, trad. di it. M. Trinchero, Einaudi, Torino 1978.

ID., *Osservazione sui colori (Remarks on Colour)*, trad. it. di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2000.

ID., *Pensieri diversi (Vermischte Bemerkungen)*, trad. it. di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980.

ZANNIER I., *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "Invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma 2007.

## OPERE CITATE

AA.VV., *Common Ground*, Marsilio Editore, Venezia 2012.

AA.VV., *Dizionario di Bioetica*, a cura di G. Vittone, Villaggio Maori, Catania 2012.

AA.VV., *Nadar*, Einaudi, Torino 1973.

AGAMBEN G., *Profanazioni*, Nottetempo, Roma 2005.

B. NEWHALL, *Storia della fotografia (The History of Photography)*, trad. it. L. Lovisetti Fuà, Einaudi, Torino 1984.

BAILLY J-C, *L'istante e la sua ombra (L'istant et son ombre)*, trad. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2010.

BANCHIERI B., «Introduzione», in a cura di C. H. Favrod e M. Maffioli, *Il Mediterraneo dei fotografi*, Fratelli Alinari, Firenze 2004.

BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia (La Chambre claire. Note sur la photographie)*, trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.

ID., *L'ovvio e l'ottuso (L'obvie et l'obtus - Essais critiques III)*, trad. di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. de Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 2001.

BASILICO G., *Architettura, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, a cura di A. Lissoni, Bruno Mondadori, Milano 2007.

BAUDELAIRE C., *Salon del 1859. Lettere al Direttore della «Revue Française», II, Il pubblico moderno e la fotografia (Salon de 1859)*, in ID., *Scritti sull'arte*, trad. it. di G. Guglielmi, E. Raimondi, Einaudi, Torino 2004.

BELLINGRERI A., *Per una pedagogia dell'empatia*, Vita e Pensiero, Milano 2005.

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, Einaudi, Torino 2000.

ID., *Sul concetto di storia (Über den Begriff der Geschichte)*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

BIUSO A. G., «Elias e Maravall», in *Alfabeta*, luglio-agosto 1986, n. 86-87.

ID., *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009.

ID., «La società videocratica», in LANZA L. (a cura di), *L'anarchismo oggi. Un pensiero necessario*, Mimesis, Milano 2013.

ID., *Temporalità e Differenza*, Olschki, Firenze 2013.

BORGES J. L. , «Funes, o della memoria (Funes el memoroso)», in *Tutte le opere*, trad. it. di D. Porzio, Vol. I, Mondadori, Milano 1991.

BOURDIEU P., «Culto dell'unità e differenze colte», in ID. (a cura di), *La fotografia*.

*Usi e funzioni sociali di un'arte media (Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie)*, trad. it. M. Buonanno, Guaraldi, Rimini 2004.

BRACCESI L., DE MIRO E. (a cura di), *Agrigento e la Sicilia greca*, L'Erma, Roma 1992.

BAUDRILLARD J., «Fotografia. L'ombra del reale», in *la Repubblica*, 30 aprile 2009.

BRAUDEL F., *Il Mediterraneo. Lo spazio e la storia, gli uomini e la tradizione (La Méditerranée)*, trad. di E. De Angeli, Bompiani, Milano 1987.

BRESSAN P., *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Laterza, Roma-Bari 2009.

BRYSON N., *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven 1983.

BUONANNO M., «La conversione dello sguardo. Pierre Bourdieu, fotografo in Algeria», in BOURDIEU P. (a cura di), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media (Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie)*, trad. it. M. Buonanno, Guaraldi, Rimini 2004.

CAFIERO G. (a cura di) *Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2012.

CAMURI G., «Fotografia» in AA. VV., *Enciclopedia filosofica*, Vol. V, Bompiani, Milano 2006.

CANNAROZZO T., «Agrigento: riflessioni e proposte per un progetto di futuro», in VITRANO R. M. (a cura di), *Scenari dell'abitare abusivo - Strategie per l'intervento di recupero*, Atti del Convegno Internazionale, Luciano Editore, Napoli 2007 (Agrigento 19-20 ottobre 2007).

ID., «Agrigento: risorse, strumenti, attori. Percorsi verso nuovi orizzonti di sviluppo locale» in LO PICCOLO F. (a cura di), *Progettare le Identità del Territorio. Piani e Interventi per uno Sviluppo Locale Autosostenibile nel Paesaggio Agricolo della Valle dei Templi di Agrigento*, Alinea Editrice, Firenze 2009.

CAPA R., *Leggermente fuori fuoco (Slightly Out of Focus)*, trad. di P. Berengo Gardin, Contrasto Due, Roma 2008.

CARLISI F., «Editoriale», in *Gente di Fotografia*, N. 56, Settembre 2013.

ID., «Editoriale», in *Gente di Fotografia*, n. 58, Aprile 2014.

CARTIER-BRESSON H., *L'immaginario dal vero (L'imaginaire d'après nature)*, trad. it. P. Benedetti, Abscondita, Milano 2005.

CATTANEO C., «Editoriale», in *Mente&Cervello*, n. 108, dicembre 2013.

CHALMERS A.F., *Che cos'è questa scienza? (What is This Thing Called Science?)*, a cura di A. Runfola, Mondadori, Milano 1979.

CIARCIA S., «Armin Wegner. La prospettiva della morte», in *Gente di Fotografia*, n.

58, aprile 2014.

ID., «David, lonely Forever. Commento», in *Gente di Fotografia*, XIX, n. 56, Settembre 2013.

CLAIR J., «Kairos: la nozione del momento opportuno nell'opera di Cartier-Bresson», in AA. VV., *H. Cartier-Bresson, Di chi si tratta? (De Qui s'agit-il?)*, trad. it. G. Boni, E. Monti, L. Nocera, Contrasto due, Roma 2006.

CLÉMENT G., *Manifesto del Terzo paesaggio (Manifeste du Tiers paysage)*, a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005.

COPPOLA B. E BOZZI P., *Ludwing Wittgenstein. Ciò di cui non si può parlare*, Guida, Napoli 2006.

CURCIO A., *Le icone di Hiroshima. Fotografie, storia e memoria*, Postcart, Roma 2011.

DE BONIS G. M., *L'immagine della memoria. La Shoah tra cinema e fotografia*, Onyx Edizioni, Roma 2007.

DEBORD G., *La società dello spettacolo (La Société du Spectacle)*, trad. it. di P. Salvadori e F. Vasarri, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2008.

DE MIRO E., «L'urbanistica e i monumenti pubblici», in BRACCESI L., DE MIRO E. (a cura di), *Agrigento e la Sicilia greca*, L'Erma, Roma 1992.

ID., «Società e arte nell'età di Empedocle», in *Elenchos*, Anno XIX, Fasc. 2, Bibliopolis, 1998.

DERRIDA J., *Adesso l'architettura*, a cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2011.

DICKINSON E., *Poesie*, a cura di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 2004.

DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto (Images malgré tout)*, trad. it. D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005.

DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, L. XI, cap. VII, trad. it. Cav. Compagnoni, Tip. Sonzogno, Milano 1820.

DIOGENE LAERZIO, *Vite dei filosofi*, L. VIII, pr. 63, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006.

ECO U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2009.

EMERY N., *Distruzione e progetto. L'architettura promessa*, Marinotti, Milano 2011.

ID., *L'architettura difficile. Filosofia del costruire*, Marinotti, Milano 2008.

FANELLI G., *Storia della fotografia di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2009.

FERRARIS M., «Il ritorno al pensiero forte», in *la Repubblica*, 8 agosto 2011.

ID., *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

FERSEN A., *Arte e vita. Taccuini e diari inediti*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, Le Mani-AkropolisLibri, Genova 2012.

ID., *L'universo come giuoco*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, AkropolisLibri - Le Mani, Recco (GE) 2012.

FEUERBACH L., *L'essenza del Cristianesimo (Das Wesen des Christentums)*, trad. di F. Bazzani e D. Haibach, Fabbri, Milano 2001.

FLUSSER V., *Per una filosofia della fotografia (Für eine Philosophie der Fotografie)*, trad. it. di C. Marazia, Bruno Mondadori, Milano 2006.

FREEDBERG D., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico (The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response)*, trad. it. G. Perini, Einaudi, Torino 2009.

FREUD S., «Il perturbante» (Das Unheimliche), in ID., *Opere (1917-1923)*, vol. IX, trad. it. di S. Daniele, a cura di C. L. Musatti, Boringhieri, Torino 1980.

GADAMER H. G., *Verità e Metodo (Wahrheit und Methode)*, trad. it. di G. Vattimo, Bompiani, Milano 2001.

GEHLEN A., *L'uomo nell'era della tecnica (Die Seele im Technischen Zeitalter)*, a cura di M. T. Pansera, Armando Editore, Roma 2003.

GIORDANA M. T., FAVA C. G., ZAPPELLI M., *I cento passi*, Feltrinelli, Milano 2001.

GOETHE J. W., *Ricordi di viaggio in Italia nel 1786-87 (Italienische Reise)*, trad. it. A. Di Cossilla, Manini, Milano 1867.

GOODMAN N., *I linguaggi dell'arte (Languages of Art)*, trad. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 2008.

GREASLEY H., SCOTT K., *Do the Birds Still Sing in Hell?*, John Blake Publishing LTD, London 2013.

HEIDEGGER M., «Costruire Abitare Pensare (Bauen Wohnen Denken)», in ID., *Saggi e discorsi (Vorträge und Aufsätze)*, trad. it. G. Vattimo, Mursia, Torino 1976.

ID., *Essere e tempo (Sein und Zeit)*, trad. it. P. Chiodi, rivista da F. Volpi, rivista da F. Volpi, Longanesi, Milano 2011.

ID., *Segnavia (Wegmarken)*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987.

ID., *Sentieri interrotti (Holzwege)*, trad. it. P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1979.

HÖLDERLIN J.C.F., *La morte di Empedocle (Der Tod des Empedokles)*, trad. it. E. Pocar, Garzanti, Milano 2010.

HUIZINGA J., *Homo ludens*, trad. it. C. von Schendel, Einaudi, Torino 1949.

KAVAFIS C., «Per quanto sta in te», in ID., *Settantacinque poesie*, a cura di N. Risi, M. Dalmati, Einaudi, Torino 1992.

KRAUSS R., *Teoria e storia della fotografia (Le Photographique)*, trad. di E. Grazioli, Mondadori, Milano 2000.

LOMONACO M., «A proposito dello “spazio” mediterraneo: problemi e prospettive», in CAFIERO G. (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2012.

MALTESE C., *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960.

MARRA C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

MECACCI L., «Istinto», in AA. VV., *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma 1996.

MEO O., *Il contesto. Osservazioni dal punto di vista filosofico*, FrancoAngeli, Milano 1991.

ID., «Memoria semantica e memoria estetica», in L. Bottani (a cura di), *Arte, estetica e memoria*, Mercurio, Vercelli 2005.

ID., *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Il Melangolo, Genova 2002.

MICCICHÉ C., *19 luglio 1966. Agrigento frana: storia di lotte sociali, di dissesti urbanistici e di leggi disattese*, Tip. Sarcuto, Agrigento 2003.

ID., *Terravecchia. Storie ritrovate*, pubblicazione privata, Agrigento 2012.

MIRZOEFF N., *Introduzione alla cultura visuale (An Introduction to Visual Culture)*, trad. di F. Fontana, Meltemi, Roma 2005.

NADAR F., *Quando ero fotografo (Quand j'étais étudiant)*, trad. it. di S. Santuari, Abscondita, Milano 2007.

ID., *Ritratti*, trad. it. S. Santuari, Abscondita, Milano 2007.

NIETZSCHE F., «Considerazioni inattuali II. Sull'utilità e il danno della storia per la vita» (*Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweite Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*), in ID., *Opere*, vol. III/1, trad. it. S. Giametta, Adelphi, Milano 1976.

ID., *Frammenti postumi, 1855-1887*, 7 [60], in ID., *Opere complete*, vol. 8/1, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1990.

OLLIER B., «“Libération” plongé dans le noir», in *Libération*, n. 10110, 14 novembre 2013.

ORLANDO M., «Dell'album di famiglia e del parricidio informatico», in *Gente di Fotografia*, n. 58, Aprile 2014.

PASCAL B., *Pensieri (Pensees)*, a cura di E. Balmas, Fabbri editori, Milano 1996.

PINDARO, *Pitica XII, Per il flautista Mida Auleta agrigentino*, trad. it. E. Madruzzato, Bompiani, Milano 2010.



PIRANDELLO L., «I vecchi e i giovani», in ID., *Tutti i romanzi*, Newton & Compton, Roma 2005.

PITITTO R., «La casa come dimora. Dalla casa alla città. Una lettura filosofica», in CAFIERO G. (a cura di), *Dottorato di Ricerca Internazionale in Filosofia dell'Interno Architettonico. Lezioni*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli-Roma 2012.

PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2000.

POLIBIO, *Storie*, L. IX pr. 27, trad. it. M. Mari, Bur, Milano 2002.

RANDAZZO G. (a cura di), «Fabio Castelli» (intervista), in *Gente di Fotografia*, n. 58, Aprile 2014.

ID. (a cura di), «Gianni Berengo Gardin. Storie di un fotografo» (Intervista), in *Gente di Fotografia*, anno XIX.

ID., *La svolta della filosofia*, Erga Edizioni, Genova 2008.

RICŒUR P., *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, F. Riva (a cura di), trad. it. di D. Gianola, Città Aperta, Troina (En) 2008.

RIVA F., «Decostruzione o narrazione? Paul Ricœur e la città postmoderna», in RICŒUR P., *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœur*, F. Riva (a cura di), trad. it. di D. Gianola, Città Aperta, Troina (En) 2008.

SEVERINO E., *Tecnica e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

SONTAG S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società (On Photography)*, trad. it. E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004.

VATTIMO G., «Abitare viene prima di costruire», in *Casabella*, Electa, Anno XLVI, Novembre 1982, N. 485.

VITALI L., «Il fotografo Nadar», in NADAR F., *Ritratti*, trad. it. S. Santuari, Abscondita, Milano 2007.

WEGNER T. A., «Lettera aperta al Cancelliere del Reich Adolf Hitler», «Lettera aperta al Presidente degli Stati Uniti d'America Woodrow Wilson», «Aleppo, 19 ottobre 1916. Dalle suore tedesche» in AA. VV., *Armin T. Wegner e gli Armeni in Anatolia, 1915. Immagini e testimonianze*, Guerrini e Associati, Milano 1996

WITTGENSTEIN L., *Della Certezza. L'analisi filosofica del senso comune (On Certainty)*, trad. di it. M. Trinchero, Einaudi, Torino 1978.

## RIVISTE, QUOTIDIANI E DOCUMENTI CITATI

### RIVISTE

ALFABETA, N. 36, luglio-agosto 1986.

CASABELLA, *Electa*, Anno XLVI, Novembre 1982, N. 485.

ELENCHOS, Anno XIX, Fasc. 2, Bibliopolis, 1998.

GENTE DI FOTOGRAFIA, NN. 56, 57, 58.

RIVISTA ITALIANA DI GRUPPOANALISI, vol. XIV, n. 1, 2000

URBANISTICA, n. 48, luglio-novembre 1966.

### DOCUMENTI

COMMISSIONE DI INDAGINE SULLA SITUAZIONE URBANISTICO-EDILIZIA DI AGRIGENTO. *RELAZIONE AL MINISTRO*, Ministero dei lavori pubblici (a cura di), on. Giacomo Mancini, Roma Ottobre 1966.

DOCUMENTO 191, in Doc. XXIII, n. 1/V (Senato della Repubblica - VIII Legislatura), XI Tomo, IV Vol.

NOTIZIARIO DELL'ISTITUTO STORICO DELLA RESISTENZA IN CUNEO E PROVINCIA, N. 37, giugno 1990.

### QUOTIDIANI

LA REPUBBLICA, 8 agosto 2011, 15 febbraio 2014.

LIBÉRATION, N. 10110, 14 novembre 2013

THE PLAIN DEALER, 20 novembre 1969.

## SITOGRAFIA, VIDEO, DOCUMENTARI CITATI

DE SANCTIS L., *L'india è in Sicilia*, Unitelefilm, Italia 1966 (Archivio storico Istituto Luce).

FATTORI P., *"I Giganti sul tufo che scotta"*, Teleacras, Agrigento 2006. Disponibile su Youtube, *La Frana di Agrigento. I Giganti sul tufo che scotta* (ultima visita il 19 febbraio 2014): [www.youtube.com/watch?v=XeAy0dCP5II](http://www.youtube.com/watch?v=XeAy0dCP5II).

MENDUNI E., *Lo statuto artistico della fotografia*, disponibile al seguente indirizzo web, (ultima visita il 4 dicembre 2013): [www.mediaudies.it/IMG/pdf/23.\\_Lo\\_statuto\\_artistico\\_della\\_fotografia.pdf](http://www.mediaudies.it/IMG/pdf/23._Lo_statuto_artistico_della_fotografia.pdf)

MEO O., «Per una teoria filosofica del gioco», in *Linguaggi21.0*, N. I, 2011, disponibile all'indirizzo web (ultima visita 22 marzo 2014): [www.linguaggi21punto0.unige.it/blog/per-una-teoria-filosofica-del-gioco/](http://www.linguaggi21punto0.unige.it/blog/per-una-teoria-filosofica-del-gioco/)

NAPOLITANI D., «La psicoanalisi ha compiuto il tempo della sua vita», in *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XIV, n. 1, 2000, disponibile all'indirizzo web (ultima visita 15 marzo 2014): [www.psychomedia.it/pm/human/philos/napolitani.htm](http://www.psychomedia.it/pm/human/philos/napolitani.htm)

SENATO DELLA REPUBBLICA - VIII Legislatura, *Documento 191*, in Doc. XXIII, n. 1/V (), XI Tomo, IV Vol. Scaricabile al seguente indirizzo web, visitato il 19 febbraio 2014: [legislature.camera.it/\\_dati/leg08/lavori/stampati/pdf/023\\_001006.pdf](http://legislature.camera.it/_dati/leg08/lavori/stampati/pdf/023_001006.pdf).

SIRACUSA T., *Viaggio in Perù*, disponibile all'indirizzo web (ultima visita il 10 dicembre 2013): [www.tanosiracusa.it/displaygallery.asp?id=5](http://www.tanosiracusa.it/displaygallery.asp?id=5)

SMARGIASSI M., «Segnali dal cielo scuro del fotogiornalismo», in *Fotocrazia*, blog de la Repubblica on line (R.it), 17 febbraio 2014 (ultima visita 15 marzo 2014): [smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/02/17/segnali-dal-cielo-scuro-del-fotogiornalismo](http://smargiassi-michele.blogautore.repubblica.it/2014/02/17/segnali-dal-cielo-scuro-del-fotogiornalismo).

Secondo il comma 1bis dell'articolo 70 LdA "è consentita la libera pubblicazione attraverso la rete internet, a titolo gratuito, di immagini e musiche a bassa risoluzione o degradate, per uso didattico o scientifico e solo nel caso in cui tale utilizzo non sia a scopo di lucro".

L'autore del presente lavoro di ricerca e studio si rende disponibile, comunque, nel caso in cui qualcuno ritenesse che fossero stati violati i diritti d'autore per le immagini presentate, all'indirizzo e-mail: [giusyrandazzo@vitapensata.eu](mailto:giusyrandazzo@vitapensata.eu).

Si fa presente che nessuna delle immagini è stata utilizzata a scopo commerciale o pubblicitario o denigratorio ma soltanto ai fini della ricerca scientifica.